
تأليف
الدكتور
محمد علي
أبو ريان
فلسفة الجمال
ونشأة
الفنون الجميله
دار المعارف بمصر

فلسفة الجمال

ونشأة الفنون الجميلة

تأليف

دكتور محمد علي أبو ريان

ماجستير في الفلسفة - ماجستير في علم الاجتماع والعلوم الاجتماعية

دكتوراه الدولة في الفلسفة من السربون مع رتبة الشرف الممتازة

أستاذ كرسي الفلسفة وتاريخها
بجامعة الاسكندرية
رئيس قسم الدراسات الفلسفية والإنسانية

الطبعة الرابعة

١٩٧٤



دار المعارف بمصر

مطبعة معهد دون بوسكو
تلفون ٢٧٥٩٣٠ اسكندرية -

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الرابعة

هذه هى الطبعة الرابعة من كتاب « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » تخرج اليوم إلى الباحثين وصفوة المثقفين بعد أن أضيفت إلى الكتاب صفحات جديدة عن آخر التطورات فى هذا العلم وأعنى بها ما يتعلق بعلم الجمال الصناعى وكذلك فقد سنحت لنا الفرصة لكى نعرض نماذج من الفن التشكيلى أكثر تمثيلا للحركة الفنية المعاصرة ولفن العمارة فى تطوره التاريخى على وجه الخصوص .

وقد يكون من دواعى الفخر أن تظهر هذه الطبعة مزهوة بحلتها القشيبة التى خلعها عليها الفنان « سيف وانلى » فله منا خالص الشكر والتقدير على هذا الإهداء الكريم ، إذ تظهر طبعة الكتاب الحالية مواكبة تشريف كبير وتقدير رفيع تناله الاسكندرية الخالدة فى شخص ابنها الفنان العظيم سيف وانلى بعد أن منحته الدولة الجائزة التقديرية فى الفنون لعام ١٩٧٣ .

ولقد خصصت صفحات من هذه الطبعة لاستعراض الألوان الفنية والثقافية لمدرسة سيف وانلى الفنية وإسهامه بانتاجه الغزير فى الحركة الفنية المعاصرة سواء على المستوى المحلى أو المستوى العالمى . فهذا الفنان العظيم والرائد الأصيل فى مجال الفن التشكيلى رفض أن يرتحل إلى العاصمة الكبرى التى أصبحت تغرى كل صاحب موهبة أو شبه موهبة حتى يستطيع أن يتعلق بأذيال النور ويتمسح بعتبات سلم المجد الفنى ولكن سيف وانلى

شأنه فى ذلك شأن العباقرة من الرجال آثر أن يرتفع مع مدينته وبمدينته الخالدة على مر العصور الاسكندرية العظيمة . وهكذا يضرب لنا المثال فى إخلاص الفنان وإصالته وسيعترف بها الرأى العام وجمهرة المثقفين وإن تنكر الحاسدون والحاقدون وانصاف المتذوقين والفنانين الذين قد ينجح بعضهم فى حجب بعض أشعة النور ولكنهم لا يستطيعون أن يحجبوا نور الشمس وأشعاعها الأصيل إلى الأبد . وهكذا سيطر فن سيف وانلى العظيم .

ولا يسعنى وأنا أكتب هذه المقدمة إلا أن أتوجه بالشكر إلى تلامذتى الذين أعطونى وقتهم وبذلوا لى كل مساعدة لكى يخرج هذا الكتاب فى صورته الحالية وأخص بالذكر منهم السيد محمد عزيز نظمى فقد توفر على مراجعة تجارب الكتاب وتصحيح فهارسه وترتيب منجزاته الفنية . فله منى خالص الشكر .

والله أسأل أن يمدنا عونه وتوفيقه سبحانه ، وأن يهبنا من العزم والقوة على أن نضيف الجديد إلى هذا الكتاب حتى طبعته القادمة إنشاء الله .

والله المـــوفق سواء السبيل .

الاسكندرية

المؤلف
دكتور محمد محمد على أبو ريان
استاذ ورئيس قسم
الدراسات الفلسفية والاجتماعية

مقدمة الطبعة الثالثة

لم تكد تظهر الطبعة الثانية لهذا الكتاب حتى تخطفتها أيدى القراء فى سائر أنحاء العالم العربى ، فقد نفدت أعداد الكتاب فى أيام ، وازداد الضغط على إقتنائه ، مما دفع بنا إلى التعجيل باخراج هذه الطبعة الثالثة بعد أدخال بعض التعديلات والإضافات والتنقيحات ، وإضافة فهارس جديدة .

وإنها حقاً لظاهرة حرية بالنظر ، باعثة على الرضا والأمل فى مستقبل مشرق لهذه الأمة المجيدة ؛ إذ ليس من شك فى أن إقبال شعب من الشعوب على تذوق الفنون وتقديرها ، وكلفه بالتربية الجمالية وتعلقه بكل ما يصقل الحس وينمى الوجدان ويغذيه — إنما يعد علامة على سمو مرتبته الحضارية.

ومن ثم فان القضية التى أثرناها فى مقدمة الطبعة الأولى لهذا الكتاب وتعرضنا فيها لدعاوى من يسمون بأصحاب « النزعة العلمية » — هؤلاء المتشككين فى جدوى النشاط الفنى الذى لا يؤدى إلى منفعة عملية مباشرة على حد قولهم — هذه القضية لم يعد ثمة مجال لطرحها اليوم — على ما يبدو — بعد أن تأكدت لدى الجميع منزلة الفنون الجميلة ومدى حاجة الإنسان المعاصر إليها فى مواجهة التوتر والإجهاد العصبى الذى يعانيه الإنسان من أثر التطورات السريعة المتلاحقة لمنجزات العلم والتكنولوجيا ، ولقد أصبح الخاصة والكافة على السواء يعترفون بأهمية الدور الذى تلعبه الفنون الجميلة فى تكوين عقلية المواطن وثقافته وحسه ووجدانه :

ولقد تنبه المسئولون عن الثقافة إلى الأثر الخطير الذى ينجم على إذاعة الوعى الفنى بين الجماهير . فأضيف معهد علمى جديد (وهو معهد التذوق الفنى (إلى العديد من المعاهد الفنية فى بلادنا وسيكون لهذا المعهد — إذا أحسن القيام عليه وتوجيهه — تأثيره المؤكد فى تعميق مفاهيمنا الفنية والارتفاع بمستوى التذوق الفنى بين المواطنين) .

وقد يكون من الضرورى أن نشير فى هذه العجالة إلى فقر المكتبة العربية الواضح فى هذا اللون من الدراسات الفنية الفلسفية . ولهذا فانى أهيب بالزملاء المتخصصين أن يسهموا فى إخراج مؤلفات فى هذا الميدان حتى يعم الوعى الجمالى ويؤتى ثماره .

والله الموفق سواء السبيل .

د. محمد على أبو ريان

بيروت فى أول تشرين سنة ١٩٦٩ .

مقدمة الطبعة الثانيه

لقد كان إقبال الباحثين والنقاد ورجال الفن والفلسفة والأدب ، على الطبعة الأولى من هذا الكتاب . حافزا لنا على التوسع فى موضوعات هذه الطبعة الجديدة فقد أضفنا إلى القسم الأول من الكتاب الكثير من المواد وناقشنا آراء مختلف الجماليين . وعرضنا لتاريخ هذا العلم الطريف منذ نشأته الأولى . كما أجرينا تعديلات شتى على سائر الأقسام الكتاب الأخرى وفصوله .

ولما كنا قد أثرنا قضية النحت على صفحات الجرائد السيارة ، واهتم بها النقاد ورجال الفن ، وعنيت وزارة الثقافة بالموضوع فأنشأت معهدا لهذا الفن الوليد بالاسكندرية . لهذا فقد تخيرت نموذجين من روائع هذا الفن وعقبت عليها بتقييم علمى لفن النحت اللمسى على وجه العموم حتى تتضح مفاهيمه ، وحتى تستبن أبعاده كما أضفت طائفة من العصور الفنية لكى ألقى مزيدا من الضوء على أعمال المدارس المختلفة :

ولايسعنى بعد أن اكتملت طبعة هذا الكتاب إلا أن أتوجه بالشكر وعرفان الجميل إلى السادة النقاد ورجال الفن الذين قدروا هذا الكتاب فى طبعته الأولى خير تقدير ، وطالبوا بالإسراع فى إصدار طبعته الثانية بعد أن نفدت الطبعة الأولى ، كما وأشكر السيد محمد عزيز نظمى تلميذى بالدراسات العليا على مجهوداته القيمة فى تصحيح تجارب الكتاب وانجاز فهارسه :

وإنى لأرجو أن أكون قد وفقت فى استعراض موضوعات هذا العلم الجديد حتى يعلم الوعى الفنى فيحدث أثره الكبير فى جنبات حياتنا على اختلاف مناحيها وتنوع أنشطتها .

والله الموفق سواء السبيل .

د. محمد على أبو ريان

الاسكندرية فى ١٩٦٨ .

مقدمة

الطبعه الاولى

كم هو جميل . . أن نرى كتابا فى « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة» تخرجه دار المعارف . . للاستاذ الدكتور محمد على أبوريان . . فهذا الجهد هو فى الحقيقة عمل فى طريق المد الثورى الثقافى فى بلادنا . . فما أكثر حاجتنا إلى كثير من هذا الجهد . . ومن هذا التأليف فى هذا الموضوع .

إن بلادنا . . تحيا اليوم ثورة فى ميدان الفنون . . فان المعارض التى تقام كل يوم . . هى مشاعل تضىء لنا طريق الجمال وطريق الثورة . . وكتاب الدكتور أبوريان هو أحد هذه المشاعل . . التى ستفتح بضوئها ونورها . . الطريق الفنى . . لنرى بيئتنا . . وما نتطلع إليه فى هذا المستقبل:

لقد قال الميثاق « **أن الطريق الثورى .. هو الطريق الوحيد الذى يمكن الامة العربية من الانتقال مما نحن فية الى ما نتطلع اليه** » .

والحقيقة أن فلسفة الجمال . . والفنون الجميلة بصفة خاصة تمهد لنا الطريق . . لنعرف بتذوقنا الفنى . . وبأحاسيسنا وبشعورنا . . حقيقة الهدف الذى يجب أن نصل إليه أعنى **الاشتراكية والوحدة فى مجتمع تسوده الكفاية والعدل وتشيع فيه معانى الحق والخير والجمال** .

وإننى لأشكر الأستاذ الدكتور محمد على أبوريان على ما بذل . . وعلى

أنه أتاح لى الفرصة لكى أسطر بقلمى هذه العبارات . . لكتابه القيم فانى لأشكر — ومعى الآلاف — مجهوده القيم فى هذا الميدان البكر والذى يبدو واضحاً من خلال صفحات « **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** » ذلك الكتاب الذى يسد فراغا فى المكتبة العربية على كثرة ما صدر من مؤلفات فى شتى فروع المعرفة فى عصر الثورة وفى جوها الثقافى المشرق

وفقه الله . . توفيقاً من عنده . . والله ولى التوفيق .

د. عبد القادر حاتم

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

تقترن عصور النهضات الكبرى باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفنى ، إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الإنارة فى عصر مزدهر بدون ثورة فنية تساير موكب التقدم المادى والتطور العقلى .

ومما لا شك فيه أن الشعب العربى يتوقل الآن مصاعد نهضة مشرقة فى شتى الميادين ، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة فى ميادين المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون والصحافة وكذلك فى سائر أنواع الفنون التشكيلية ، كما فى فنون السماع كالموسيقى والغناء .

هذا النشاط الفنى الملحوظ جعل المكتبة العربية فى مسيس الحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدما إلى الأمام ، وكتابنا الذى نقدمه اليوم إلى القراء « **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** » إنما يترسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التى تعالج الظاهرة الجمالية ويتعرض لميادين تطبيقها أى الفنون الجميلة على مختلف صورها بالدراسة العلمية وكذلك يدرس مشكلات الإبداع الفنى والتذوق الفنى وارتباطه بمناهج التربية الجمالية . وقد رأينا أن نقدم لهذا الكتاب بمقدمة موجزة عن الفن والحضارة .

ولما كانت التجربة اليونانية لا تزال فى محيط هذه الدراسات التجربة الرائدة التى تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتتفرع عليها أغلب المواقف والنظريات فى هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة بالتعرض

لموقف أفلاطون عن فكرة الجمال وتفسيرها لها على ضوء نظريته المثالية. ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطى بهذا الصدد ، وتناولنا بعد هذا أهم المشكلات التاريخية التى تلقى ضوءا على التطورات التى طرأت على مباحث الجمال إلى عصرنا هذا .

وإنى لأرجو أن تكون هذه المحاولة الأولية فى هذا الميدان توطئة لربط دراستنا الفلسفية بمشكلات المجتمع ونشاطه ، وحرى عن البيان أن المشكلات فى الفن من أهم ما يستوقف النظر فى حضارتنا الحديثة سواء فى حياتنا اليومية أو العامة .

المؤلف

د. محمد على أبو ريان

الإهداء

إلى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات العربية وأخص بالذكر الرعيل الأول من طلبة الجامعة الليبيـــة هؤلاء الذين أسهموا بحق فى إخراج هذا المؤلف باقبالهم على استيعاب هــذا اللون الطريف من ألوان الثقــافة المعاصرة .

المؤلف

مقدمة

الفن والحضارة

ليس من شك فى أن كل موجة حضارية تحياها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا تمر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة وتصنع مجداً وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد . فالفكرة فى هذا التيار الحضارى العربى الجديد هى الثورة بمفهومها الفلسفى ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التى تملأ الجو العربى بدخان المصانع وتزحم الوطن بالإنسان العربى الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهى الدافعة إلى العمل وإلى التقدم فى سائر الميادين. فلا تتولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حمس متوثب ، ولا يستثير الشعور وينظم انطلاقه ويكتل باقاته سوى الفن : شعراً أو نثراً أو غناء أو موسيقى أو صوراً الخ . . .

فمنذ فجر التاريخ عرف الإنسان الفن : يترنم به غناءاً فيخفف عنه عناء الجهد فى العمل ، ويرسله قوياً عنيفاً فيهز به كيان العدو فى حلبة النضال ، ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب وأسوة المحبوب ، ويسكن إليه وثناً أو صورة يناجى من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لهواً عابثاً كما توهم بعض المفكرين ، ولكنه مفجر الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ الحياة ، وسر تفتحها ، ألا ترى الأنثى فى مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن فى ضروب الزينة والتجمل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس

الإغراء الأنثوى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقرى أليست تحمل هى الأخرى معانى الإغراء فى التجمعات الحيوية فتنشأ الجماعات وتزدهر الحضارات حول أنهار رقراقة وبحيرات يتغضن لجينها فى حيوية وانتشاء حينما يستجيب لداعى النسمات العابرة ، وغابات تكتسى بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شتيت من البشر الكادحين .

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فانه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فيقترن مع الغاية القصوى التى يستهدف الإنسان فى حياته ألا وهى السعادة ، فانه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهيء لنا تواجدها ، ويجعلنا نقترب منها وثيق الإرتباط بها ، وليس كالفن قرينا للغبطة وتحقيق السعادة لبنى البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرنا بدبيب الحياة وتنوعها وخصب روائها فتكسر النطاق الرتيب الذى تصبح وتمسى تحت وطأته مستعبدين للآلة ولعجلة الإنتاج .

وقد أراد أصحاب مذهب المنفعة أن يستبعدوا كل نشاط لا يؤدى إلى نفع عاجل ملموس ، فكانت الفنون والفلسفة فى دائرة النشاط المستبعد الذى لايجاب المنفعة للناس فى نظرهم .

ومهما تكن من قيمة هذا الرأى الذى يتسم بالسطحية وقصر النظر إلا أننا نسائل أصحابه : وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التفلسف ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صفحات تاريخ الانسانية الطويل كفيلة بالرد القاطع على هذا التساؤل ، فلم ينقطع الناس عن التفلسف فى أى فترة من فترات التاريخ حتى خلال المراحل التى سادت فيها النزعات المادية ، ولم يكف ذوو الإحساس المرهف

من البشر عن استلهام الطبيعة والحياة ، فأنتجوا فنونا رائعة حتى فى عصور الظلام وفى فترات الأزمات الخانقة .

وإذن فالفن مطلب ضرورى للانسان يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة أم عجز عن أن يجلبها له وهو كالمعرفة الخالصة ، يطلبها الكائن العاقل لذاتها تحدوه الرغبة الخالصة « للتفسير » فحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » . فغاية الفن هى استبطان الشعور الحى وتجسيمه ، والمشاركة الحيوية التى هى ضرب من التماس الوجدانى والتفاعل مع الصور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها ، فان الفنان على العكس منه ، يجعل ذاته نقطة الانطلاق ، فالابداع الفنى ينبع من ذات الفنان ليحتك بعد هذا الجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى تماسها مع ذاته . وإذن فبينما تكون « المعرفة » تفسيراً محايداً ، نجد الفن تعبيراً ذاتياً . وأيضاً بينما تتكشف الظواهر فى المعرفة تدريجيا نجد الصورة الفنية وقد انبثقت فى كلية وشمول من خلال نفسية الفنـــان .

ويجب ألا ينسينا دور الفنان فى عملية الخلق ، الأهمية العظمى التى يرتبها الشعور الحيـــوى « للمتذوق » وليست هذه الدراسة التى تقدمها عن « فلسفة الجمـــال » سوى محاولة لتفسير « التـــذوق » الذى هو مضمون أى حكم جـــمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة ، فان المتذوقين كثرة عارمة ، بل إن غير المتذوقين قلة تائهة فى بيداء الحياة يتلقفها القدر فى طريق اليأس والضياع فتمضى مغلقة الإحساس ، مغشاة البصيرة ، وكأنها تسلم مقودها لغيرها من الأحياء حقاً ، دون أن تستشعر بدبيب الحياة والتعاطف مع الضاربين فى خضمها .

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يعبر عن علاقة حيوية وثيقة بين

المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل التذوق حافزاً على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفني بوتقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والتعلق بفنانيها .

وإذا كان الفن موهبة خلاقة فانه كذلك صنعة وتقاليد يحذقها الفنان بالممارسة والتعليم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس ثمت ما يعدل ممارسة « التذوق » من حيث فاعليتها الأصيلة فى عملية الصقل والإعداد .

وقد تنبه المسئولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى . فأكثروا من معاهد الفنون . وأنشأوا عديداً من خلايا الممارسة الفنية . لتكون مدارساً للثقافة الفنية واكتمال الوعى الفنى . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم النهضة الفنيـــــة .

كما نأمل فى أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته على مستوى جامعى رفيع .

وثمت أمر يدعو إلى الدهشة وهو أن دراسات الأدب فى جامعاتنا لاتكاد تلقى بالا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع اتصالها الوثيق بفروع الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فاننا نأمل أن يكون صدور هذا الكتاب حافزاً على نشر الوعى الفنى بين المواطنين ، والاهتمام بدراسة تراثنـــــا الفنى فى كل العصور .

والله الموفق سواء السبيل

كلية الآداب فى أول مارس ١٩٦٤ .

محمد على ابو ريان

الفصل الأول

نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخيه عامة فى نشأة العلم

قبل أن نبدأ فى دراستنا لمشكلات علم الجمال . وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة القيم بصفة عامة يتعين علينا أن نعرض فى اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال ، أى لتاريخ تلك الدراسة التى تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتهتم بالنسق الفنى والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخى لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فانه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التى تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال فى العصر الحديث .

وليس من شك فى أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية ، وأن التذاذه بنواحى الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الانسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجرى القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فاذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذى أصدرناه ، فسترى شدة إقبال اليونانيين — حتى قبل عصر الفلسفة — وحرصهم على تمجيد ربات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها ورعايتها إيماناً منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة فى الفن والطبيعة ، بل إننا لنجد

ارتباطاً وثيقاً — عند هذا الشعب وغيره — بين الأعمال الفنية والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذى ينظم حياة هذه الشعوب وحضارتها . واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعد اعترافاً بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كل هذا إنما يعنى أن اهتمام اليونانيين بتقدير الجمال لم يبدأ فقط بأفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة فى المجتمع اليونانى . كان لأفلاطون الفضل فى تسجيلها والتعرض لتحليلها بآراء مما كانت تموج به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

فلسفة الجمال عند اليونان

١ — أفلاطون Plato

ولهذا وجه الباحثون اهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول فيلسوف يونانى يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال . فأقام للجمال مثالا هو الجمال بالذات ، ذلك الذى يحتذيه الصانع فى خلقه لموجودات العالم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولا باكتشاف سمات الجمال فى الموجودات الحسية ، وفى الأفراد . ولكنه أخذ يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردى المحسوس لكى يكتشف علته فى الأفراد جميعاً ، وهكذا إلى أن توصل إلى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس فى مثال « الجمال بالذات » فى العالم المعقول ذلك الذى يشارك فيه الجمال المحسوس ، ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكلم أفلاطون عن الجمال فى محاورتين بطريقة تفصيلية ، والمحاورة الأولى هى أيون ION(١) ثم محاورة هيبياس الأكبر ، ثم تكلم أيضاً عن هذا الموضوع فى محاورات أخرى. فأشار إليه فى محاورة المأدبة(٢)

---

(١) ترجم هذه المحاورة المرحوم الدكتور صقر خفاجة والدكتورة سهير القلماوى.

(٢) ١٩٥ ب — ٢١٦ ب — ومن ٢١٠ ﻫ إلى ٢١٢ د — ٢١٨ ﺟ)

وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهى ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات شمس العالم المعقول كما تقول الجمهورية أيضاً التى يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المحسوسة فى هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة زوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون وتسميهن الأسطورة The Muses وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فللشعر ربة وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكـذا (١) .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة فى الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الرباتـولعل هذا الاحتفال الدينى بربات الفنون فى مدرسة أفلاطون — والذى كان يجرى سنوياً — قد ظل محترماً فى المدرسة إلى عهد جستنيان فى أوائل القرن السادس الميلادى (إذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة فى أثينا بعد تنصره) ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب . وطبعاً كان يقوم هذا الاحتفال فى فترة الربيع وهى الفترة التى تكتسى فيها الطبيعة بأثواب من الجمال الرائع وتنتشى فيها الحياة بجميع صورها سواء فى ذلك الكائنات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحاً بين هذه الطقوس من الموجهة لربات الفنون فى مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفيه فى أيامها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بلسان أفلاطون فى محاورة فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفاً رائعاً قائلا : « هناك تحت

---

(٢) راجع للمؤلف « كتاب تاريخ الفكر الفلسفى » الجزء الأول — ص ١٢٦ .

أقدام سقراط حينما جلس فى نهاية المطاف لكى يسمع مقالة المتحدث فى الفلسفة كان يجرى جدول رقراق ، وينبت عشب أخضر جميل تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها فى هدوء وصفاء ، ويتغضن سطح الماء الرقراق وهو ينساب كاللجين فى جدوله ، وشجرة وارفة الظلال تنحنى بفرزعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه رحيق الماء . »
وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة فى هذا الموقع الذى اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن غريباً إذن أن توجه لمدرسة اهتمامها الجدى إلى الإحتفال بظاهرات الجمال فى الطبيعة وفى الفن .

ومهما يكن من شيء فاننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكراً تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن قبل أفلاطون . وخلاصة رأيه كما قلنا . هو أن الفن مصدره إلهام صادرة من ربات الفنون ، ولكن ربات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية فى محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية فى « الجمال بالذات » . فربات الفنون الأسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية من الحس والتى تتربع فى عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول ، كأنما الأثر الفنى يستمد جماله من مشاركته فى مثال الجمال بالذات ، وقيمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر فى فنه الجميل عن مصدر موضوعى معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فان أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين . هؤلاء الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعى وأن فاعلية الفنان المنتج للاثر الفنى تأتى فى الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحيـة أخرى أنه يمكن أن نحدد أساساً موضوعياً للحكم الجمالى ، إذ الحكم الجمالى عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس موضوعية الحكم الجمالى عند

أفلاطون أو سمة الجمال التى تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد فى العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تتسم بالمثالية لأن الجمال الحسى يصدر عن مثل أعلى فى العالم المعقول يجاوز نطاق عالمنا المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث فى الجمهورية (١) — مع احترامه للفن — فانه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيحسنها ، والطبيعة الحسية فى حد ذاتها إن هى إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فان الفن فى نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن نجعل منه موضوعا لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فان الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأحط الغرائز ويحببونها إلى نفوس الناس ، فاذا ترك لهم الحبل على الغارب فى المدينة أشاعوا الفساد والرذيلة فى نفوس المواطنين . ويحذر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء — بما يسوقونه من مديح ونفاق للأثرياء والحكام للحصول على المزيد من العطاء — يثيرون حسد الفقراء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والإسراع فى اكتناز الأموال لكى يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الأموال حباً فيها ولذاتها ، فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة ويقل

---

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالغاتهم وابتعادهم عن الفضيلة وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٣٨٧ إلى ٣٨٩ب — وراجع كذلك هذا الكتاب فى نفس الموضع وعن الفن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ إلى ٦٠٨ ج .

تجويد الصناعة والأعمال فتفسد المدينة وتنهار ويكون السبب فى ذلك هؤلاء الشعراء . فيتعين إذن ألا نقبل فى مدينتنا الفاضلة من الفنون — سواء كانت شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رسما أو رواية أو رقصاً — سوى ما يكون منها موجها إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وارشاد النشىء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم .

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى عاملين :

١ — أن الفن مادام يقلد الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها فى الإجادة والإتقان ، والطبيعة هى أيضاً شبح لأصل مثالى ، لهذا فاننا فى غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالى فى عالم المثل ، فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد عبثا لا طائل تحته .

٢ — والعامل الثانى يرجع إلى أن التربية فى الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهى بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاماً هرمياً للحكم يقتضى الطاعة العمياء من المرءوس للرئيس ، ولهذا فان أفلاطون كان لا يريد أن تتدخل عوامل الإثارة والتصوير الكاذب نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين . فتفسد عليه منهجه الصارم فى التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظم وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فان هذا الموقف الأفلاطونى إزاء الفن لم يظهر إلا فى الجمهورية أما فى محاوراته التى سبق أن حررها قبل الجمهورية فان موقفه فيها واضح تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين الظاهرات الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول ، فكأنه يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع فى أصلها إلى العالم المثالى المعقول . وكأن النفس هى التى تطلبها حينما تصعد فى سلم التطهر لكى تصل إلى المثل ، ويساعد الفن إذن على هذا النحو فى عملية الصعود الروحى من المحسوس إلى

المعقول ، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذى يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البـــــدن .

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يتجه بفنه ويشخص ببصره إلى المثل الأعلى ، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصياً أو ذاتياً بل هو مثل أعلى موضوعى ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المحسوسات ، ومن هنا يمكن أن نسمى موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالى الموضوعى . ولا شك أن ثمة تعارضاً بين نتائج موقف أفلاطون من الفن فى محاوراته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن فى الجمهورية (١)

٢ — **ارسطو** Aristothe

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر . وله فى الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض فى هذه الأجزاء الثلاثة لفن الإقناع فى الخطابة وكذلك للأسلوب وصوره وصفاته وأشكاله الجمالية . ويحاول أن يضع نظرية فى الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعاً للأخلاق والسياسة .

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى

---

(١) ويبدو أن الموقف المؤيد عند افلاطون يوجد قبل تحرير « الجمهورية» وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجح أيا من الموقعين : المؤيد أو المعارض للفن .

ففى محاورة فيدون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن أحسن استخدام الفن يتيح لنا لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس . وهو انسجام ضرورى لحياة المواطن وسعادته . وفى هذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورق .

وفى القوانين يذكر أفلاطون أن الأغانى والرقصات وسائل لتدعيم الجماعة الانسانية والمحافظة على كيانها ، والفنون قد تستخدم أستخداما حسناً أو سيئاً — القوانين ص ٦٤١ — ٦٦٠ .

عنها (١). وليس التقليد فى نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر الحسى للاشياء كما تبدو له فى الواقع أى — إن صح هذا التعبير — أن يكون مجرد مصوراً فوتوغرافياً للمرئيات ، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للاشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية ، أى لواقعها الذى تنبض به داخلياً ، فيقدم الفن لنا نماذج وصورا Types مشتقة من القوانين العاملة التى تحكم الطبيعة . فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلا فاننا نجد أنه يترفع عن المعانى المحسوسة الملموسة المبتذلة ، فلايصف الأمور كما تجرى فى واقعها السبل التناول ، ولكنه يتسامى ويصيغ هذه المعانى القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلى والفنى . ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر ايغالا فى الفلسفة من التاريخ (٢) .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهى تستهدف أموراً أربعة :

١ — التسلية أو الترفيـــه .

٢ — التربية الأخلاقيـة .

٣ — شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ — التطهر Cathearsis

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها . ولكنها لا يمكن أن تجعـل التسلية المجردة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية . وكذلك فان التطهر يفهم من النواحى الأخلاقية والجمالية . . . وإذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفنى الجمالى فانه يحدث شعوراً بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو فى التطهر إلى الطب المعاصر لها .

---

(١) كتاب السماع الطبيعى ج ٢ ف ٧ ص ١ .

(٢) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ س ص ١٤٥ وما بعدها .

أما نظريته فى الشعر فانها ترجع إلى آراء بروتاجوراس السفسطائى فيما قاله حول الايحاء الخطابى . وعلى أية حال فان موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكى الطبيعة ، وكذلك فان أرسطو يقول أيضاً إن الفن يحاكى الطبيعة ، ولكن ثمة فرقاً شاسعاً بين الموقفين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكى الطبيعة فى كلا الموقفين وينقلها كما هى — إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية — وهو بهذا يصور المحسوس كما يتراءى له ، إلا أن أفلاطون يتكلم فى الجمهورية عن الأصل المثالى للمحسوس. فكأننا إذا ماجمعنا كلا الموقفين لأفلاطون نجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوزه ، ولهذا قلنا إن موقف أفلاطون موضوعى مثالى . أما موقف أرسطو فاننا نرى فيه اتجاهاً إلى الواقع وأيضاً إلى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا تعصف تماما بالصور الواقعية وهى ليست المثل الأفلاطونية بل هى نماذج واقعية يحاكيها الفنان دون أن يدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلا جوهريا يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويلحقها بأصل مثـــالى كما هو الحال عند أفلاطون ، بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفنى فى نطاق الواقع . فكأن ثمة تدخلا لشخصية الفنان لكى يبرز الواقع بصورة أقرب إلى الكمال العقلى . ومن ثم فاذا سمحنا لأنفسنا بأن نسمى موقف أفلاطون بالموقف الموضوعى المثالى فاننا يمكن أن نسمى موقف أرسطو بالموقف الموضوعى الواقعى لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكى تسمو عن الواقع ، ولكن فى نطاق الواقع أيضاً ، فلا ترقى إلا مصدر مثالى متعال ، ولهذا فاننا نحس بأنه يمكن أن تكون للفنان فاعليته فى مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية بتدخل الفنان وأثره الشخصى إذ هو الذى يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفنى .

وعلى الجملة فان موقف للفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من (الصورة) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتها فانما تحدد لها مكاناً فى سياق الواقع الطبيعى ، وكذلك الفنان فانه يحاول تقليد الطبيعة فى عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضاً فى إطار واقعى . ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقاً لعمل الطبيعة تماماً ، لان المحاكاة هنا ليست فى تطابق الأثر الفنى مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة هنا تعنى أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب فى عملية الخلق الفنى .

ويخطىء من يظن أن نظرية أرسطو فى الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشىء الجميل ، إذ أنها تشرح فقط عملية الحكم الجمالى دون تعريف الشىء الجميل وبيان خصائصه والإشارة إلى حقيقته ووجوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطىء من يظن أن نظرية أرسطو فى الجمال توجد فى كتاب الشعر الناقص فحسب ، إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد يوجد فى عباراته المختلفة فى مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق النيقوماخية » وكتاب « السماع الطبيعى » وكذلك فى كتاب « الخطابة » .

وقد ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها . . . وظل الحال على هذا النحو أيضاً خلال العصور الوسطى وتحت زعامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن فى هذه الفترة كان خادماً للدين وكان مرتبطاً أشد الارتباط بالقيم الدينية لا يستطيع أن يحيد عنها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ، ولكى نجيب على هذا التساؤل يتعين علينا أن نميز بين موقفين ، الموقف الأول ، وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصدر عن أصول الدين ومسلماته ، أما الموقف الثانى فهو يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التى كان يمارسها المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع أم مبتعدين عنها .

والأمر الذى لا شك فيه أن المسلمين ولا سيما فى عصور الإزدهار الحضارى قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها ، وكتب السير والأدب والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التى تنم عن استحسان أو تقدير — بصورة من الصور — للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر الخ . . وكان النظر إلى هذه الفنون من ناحية استثارتها للحواس فحسب أى أن تقويم الجمال كان يستند إلى التناسب الظاهرى المحكم فى جميع مجالات الفنون التى تعارف عليها المسلمون وذلك عدا الشعر والنثر ، فالفن الشعرى كان له عند المسلمين المقـــام الأول بين هذه الفنون جميعاً . ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة فى الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب (أى من ناحية موسيقى الشعر الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة أكبر بالمضمون الشعرى . وكان الحكم على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلا إلى هذا المضمون ، ومعنى هذا أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسى فحسب بل كانت ترتبط اللذة بما هو جميل ، بادراك ذهنى يكشف عن جمال المضمون (١) ومدى عذريته وأصالة تركيبه .

---

١ — راجع ملحقات الكتاب ومن بينها ملحق عن التجديد فى الشعر العربى .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحريم لبعض الفنون، وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد تعطل إنتاجها تماماً فى بعض البلاد الإسلامية فى المشرق ، ونخص منها بالذكر النحت ، فلقد خيـــل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق فى صنعه ، ولكن الواقع أن السبب الحقيقى الذى يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان . فجـاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أوحيوانية بذكريات العرب فى الجاهلية على أصنامهم . وكأن رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماماً بين هذا الماضى الوثنى والحاضر الإسلامى .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين فى الأندلس من أن يبرعوا فى فن النحت فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد فى تماثيل السباع فى قصر الحمراء بغرناطة . أما من ناحيـــة التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص والحيوانات، فقد كان للمنع تأثيره على بلاد المشرق فى أول الأمرولم يشذ عن هذا سوى الفرس الذين لم يأبهوا كثيرا بتحريم التصوير وذلك انسياقاً مع تراثهم الفنى القديم ، ولم يلبث المسلمون فى العصور المتأخرة أن دخلوا هذا الميدان وخصوصاً فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أوصفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور أوالمساجد، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية فى مجال الفن الزخرفى ، فظهرت، أربع مدارس رئيسية هى المدرسة العربية والايرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية . (١)

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الإهتمام بالفنون وبالآثار الجميلة

---

(١) راجع كتاب التصوير الاسلامى ومدارسه د. محمد جمال محرز .

وتقديرهم للجمال فى جميع صوره وكلفهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع .

فاذا ما انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لاينصبان على الظاهرة الجمالية فى ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدى إليه من مخالفة للشرع فمثلا إذا نظر الانسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحى الجمال ، فان ذلك فى حكم الشرع لايعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفى ذلك تمجيد وتسبيح بعظمة الله وجلاله . ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجنسى أى بالاشتهاء هو الذى يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتزلة وربطوا الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، فما حسن فى نظر العقل يكون حسناً فى نظر الشرع أيضاً وبمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية ، وكأننا هنا بصدد موقف جمالى عقلى يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة البرهنة على التطابق التام بين العقل والنقل بل وتأكيد سيادة العقل على النقل فى كثير من المواضع .

ولعلنا نتلمس موقفاً مفسرا للجمال عند مؤرخى التصوف الذين يتكلمون عن السماع الصوفى . وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو أبو حامد الغزالى فى كتاب إحياء علوم الدين(٢) ، فبعد أن فصل الغزالى القول فى السماع وبين أن السماع يثمر حالة فى القلب تسمى « الوجد » » وأن الوجد يؤدى إلى تحريك الأطراف بحركات غير موزونة تسمى « الإضطراب » أو بحركات موزونة تسمى التصفيق والرقص . نراه يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة إدراك . وقوى الإدراك الحسية هى الحواس الخمس ، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب ، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها إذا

---

(١) أحياء علوم الدين الجزء الثانى ص ٢٦٧ — ص ٣٠٦ .

إستحق الموضوع هذا الشعور باللذة . والشعور باللذة إنما يتم بعد إدراك لما فى الموضوع من جمال ، فنميل إليه ونحبه ونلتذ به . ويقول الغزالى : (١) « واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب الجمال . ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر. وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وافاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . ولفظ الجمال قد يستعار أيضاً فيقال : إن فلاناً حسن وجميل ولا تراد صورته . وإنما يعنى أنه جميع الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحساناً لها كما تحب الصورة الظاهرة ... » ويستطرد الغزالى فيؤكد « أن لا خير ولا جمال ولا محبوب فى العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا فى الإمكان ولا فى الوجود . »

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالى من الجمال وتفسيره ، فهو أولا قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهى وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك فى الجمال الإلهى وترتبط به لأنها أثر من آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال الذات .

وقد ميز الغزالى بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهى ظواهر الجمال المعنوى التى تتصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أى الوجدان هو

---

(١) المراجع السابق ٢٨٠ .

قوة إدراك الجمال فى المعنويات . وأيضاً نجده يميز بين القلب والعقل . وفى نظره أن المعقولات تولد فى العقل وأن هذه اللذه مرجعها جمال المعقول ، وفرق ما بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التى يستشفها الوجدان .وعلى هذا الأساس نستطيع تجوزاً أن نفسر موقف الغزالى فى نظرته إلى التذوق الجمالى بأنه يشير إلى ظواهر جمالية ثلاث :—

١— حسية

٢— وجدانية

٣— عقلية

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام فى هذا المجال . فانه كما يقول الغزالى وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يصاحبها من لذة وسرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذى تتعلق به ظاهرة الجمال ومدى ارتباطه بالحلال والحرام فى نظر الشرع .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فاذا انتقلنا إلى المسيحية نجد تمجيداً لا تحريماً وترحيباً لا منعاً ؛ فقد ظهرت فى هذه الفترة روائع الفن العالمى خصوصاً فى عصر النهضة الايطالية . وتفنن الرسامون فى تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التى تصور الكفاح الدينى وكذلك إظهار البراعة وفى صنع قطع الزجاج الملون التى تركب فى نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التى نراها ترتبط بالدين وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات الموسيقية التى كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية فى الكنائس .

فلسفة الجمال فى العصر الحديث

١ — ديكارت Déscartes ١٥٩٦ — ١٦٥٠

ا — وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، فاننا نلمح بوضوح سيطرة النزعة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعنى العودة إلى الإتجاه الموضوعى بصدد « الجمال » والذى كان سائدا عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما هو جميل على غرار تصورنا لما هو حــق ؟ !

لقد خيل بالفـ ل إلى بعض مؤرخى المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت . ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالى — كما سنرى — إنما يتسم بالطابع النسبى الذاتى الذى يفسح مجالا لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال .

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطلعه تحولا أساسيا فى نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود . وقد اكتملت معالم هذا التطور عند « كانت » ، وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب — ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالموسيقى مثلاتعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فانه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال . والأخذ بمبدأ النسبية فى تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه

بالأجمل(١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفاً مقنعاً ذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا — فى هذا المجال — استنادا إلى مثال للجمال بالذات — بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والمواجد الفردية .

ولقد أشار مونتى قبل ديكارت وبسكال بعده إلى أننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسمات الجمال عند الزنوج غيرها عند الهنود أو الصينين أو الأوروبيين .

جـ — فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتى بصدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط فى إثارة الحس وقصور عن إثارته فمثلا ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جدا يؤدى إلى إمتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فان خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جدا يكون له أثره فى عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هى وسط بين الإفراط فى بذل القوة العصبية وبين العجز عن استعمالها ، والموضوع الذى يحقق هذا الاتزان هو الذى يبعث فينا اللذة والسرور ، ومن ثم قال ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية العميقة التى لا يشارك الحس فى حصولها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا فى نطاق العلم الطبيعى ، فهى تعتبر — إذا جردت من اللذة النفسية — ذات طابع فسيولوجى بحت .

ومن ثم فان جميع الفنون تنطوى على لذة ذات طبيعة عقلية بالاضافة إلى اللذة الحسية ، فلابد لكى تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالملاءمة والارتياح

---

١ — راجع البحث القيم الذى أخرجه الدكتور عثمان أمين فى كلية الآداب جامعة القاهرة فى الجزء الأول من المجلد السادس عشر مايو سنة ١٩٥٤ ص ٤٧ — ٥٦ . عن « نظرية الجمال فى فلسفة ديكارت » . وقد استعرض فيه دراسة دكتور باشى لموقف ديكارت الجمالى .

من جانب الحس و العقل معاً ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية العضو الحاس ويطابق الفعل فى نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للتعاطف والترابط من ناحية ، وللتنافر من ناحية أخرى مجالاً فى تقويم الجمال ، فان صوت شخص قريب إلينا — وإن كان على حظ محدود من الجمال — خليق بأن يثير فى نفوسنا شعوراً باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

والخلاصة أن ديكارت يميز فى اللذة الجمالية بين مرحلتين :

١ — مرحلة الحس . ٢ — ومرحلة الذهن وهى لا يمكن تصورها بدون المرحلة الأولى .

واللذة الحقيقية هى التى تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً .

« فالجميل » يرجع إذن إلى عالمين فى وقت واحد : عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس أكبر . ويرتبط هذا الموقف بنظرية ديكارت فى الإنفعالات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد النفس بالبدن . فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذى يشارك فيه العالمان الحسى والعقلى معاً .

ومن ناحية أخرى فانه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخى فلسفة ديكارت ، إذ أنه ليست هنـــــاك بداهة جمالية كما هو الحال فى إدراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالى يعتمد على أهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصى . وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق ، إذ أن « الجميل » لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل . ومن ثم فانه يمتنع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالى خاضعاً لحصيلة إعجاب المتذوقين مما ينفى عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبته المطلقة .

ليبنتز Leibniz ١٦٤٦/ ١٧١٦

اتخذ ليبينتز موقفاً معارضاً لديكارت ، وقد كان مقدمه لا غنى عنها

للفلسفة الجمالية عند كل من بومجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه فى الذرات الروحية . وهو يرى أن نظرتنا إلى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود أنسجام أزلى بين المونادات الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التى تتمثل فى أنوار متميزة شديدة الإشراق ، تزداد وضوحاً وجلاء كلما أمعنا فى كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمى .

فالكون فى نظر ليبنتز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية — كما يتصور الآليون الذين يطابقون بين الجماد والكائن الحى — بل هو فى نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التى تؤلف كلا واحداً فى إنسجام تام . فليبنتز لا يفرق بين الحى وغير الحى من حيث النوع ويسوى بينهما فى اقتضاء الشعور والحيوية مع اختلاف فى الدرجة فحسب .

وعلى هذا فاننا نرى كيف ابتعد ليبنتز عن النظرة السطحية الديكارتية النسبية فى تفسير الجمال وتعمق فى فهمه لحقيقة الجمال ، وربطه بمذهبه الروحى وبمدى تميز المونادات وكذلك بكشفه عن فكرة اللاشعور أو ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على بومجارتن منشىء علم الجمال الحقيقى ، أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ لليبنتز يدعى الاب اندريه الذى كان أول من ألف بالفرنسية كتابا فى علم الجمال .

٣ — بومجارتن ١٧١٤ — ١٧٦٢م Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة الجمال ، رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيما فى رسالته عن « الموسيقى » ، فان محاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه قد

أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظاهرات الجمالية . وكان بوجارتن أول من كرس له مبحثاً خاصاً . وكان هذا الفيلسوف الألمانى أول من استخدم لفظ استطيقا « Aesthetics » للدلالة على هذا العلم . وذلك فى كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م . وقد تناول فى هذا الكتاب مسائل الذوق الفنى ومكوناته ، محاولا بذلك أن يصنع منطقاً لمجال الشعور كالمنطق الصورى الأرسطى بالنسبة للفكر ، وبعد بوجارتن (١) من صغار الديكارتيين ، إذ كان ينتمى إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملاحظ فى تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما وجدنا عند كريستيان وولف Chrisitan Wolff الذى أشار إلى قوى عليا ، وقوى دنيا ، للمعرفة وجعل المنطق كعلم يبحث فى القوى العليا ، أما الإدراك الحسى فقد جعل منه مبحثاً خاصا بالقوى الدنيا ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصا بتقييم الأدراك الحسى الإنسانى .

٤ — **وليم هوجارت** ١٦٩٧ - ١٧٦٤ م William Hoggarth

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدماً ملحوظاً فى القارة —وفى ألمانيا بصفة خاصة — على يد كريستيان وولف وبوجارتن ، فاننا نلاحظ أيضاً فى انجلترا ظهور تيار كلسفى جمالى معاصر لتلك الحركة فى المانيا . فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير فى تفسير الجمال على يد كل من هيوم ولوك وهوجارت وهتشنسون وادموند بيرك ، وقد كان لهذه المدرسة الفضل فى

---

١ — بومجارتن فيلسوف الذى ولد فى برلين فى ١٧ يوليو سنة ١٧١٤ وتتلمذ على كريستيان وولف فى جامعة هال Halle . وتأثر فى مطلع حياته بفلسفة ليبينتز وشغل منصب استاذية الفلسفة فى جامعة هال ثم جامعة فرنكفورت إلى وفاته فى ٢٦ مايو سنة ١٧٦٢ . وقد أصدر عدة مؤلفات فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا Metaphisica الذى كان عمانويل كانت يعرض له بالشرح والتعليق فى محاضراته . ثم كتاب « الاستطيقا» « Aestetica وهو فى مجلدين . عرض فيها نظريته الخاصة بالجمال . حيث جعل من علم الجمال مبحثاً فلسفياً مستقلا .

ربط الجمال بالإحساس ، وفى التمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة وقد استفاد كانت كثيرا من آراء هذه المدرسة .

وقد أصدر وليم هوجارت(١) كتابه عن تحليل الجمال Analysis of Beauty عام ١٧٥٣ م الذى ضمنه آراءه فى فلسفة الجمال ، وهو يعد الدعامة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية . وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستهدفاً « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله » It was written with a view to fixnig the fluctuating ideas of Taste

وهو يستعرض فيه المبررات التى تجعلنا نصف شيئا بالجمال أو بالقبح أو بالرشاقة وذلك بالقياس إلى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه شكل الخطوط التى تتألف منها الأشياء واختلاف تكويناتها . وقد أكد هوجارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولا فهى التى تمدنا بنماذج لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها بالبعض الآخر ، أو الاستناد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هى المعيار الذى نقيس به « الجمال » وهى الأصل الذى يجب أن تضاهى به سائر الأعمال الفنية ، وينبه هوجارت إلى خطأ النظرة الفنية التى تفصل بين العمل الفنى والطبيعة «فتقوم » الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة ، وهى المصدر الحى للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قبيحة قد يستدرجنا فى نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال : فيتعين علينا أن نتجه أولا إلى العالم الخارجى أى إلى الطبيعة ، وسنرى الأشياء

---

(١) — بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأبى أن ينقل على النماذج مباشرة . ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة المباشرة للاشياء وللمناظرة . ثم يحتجب عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الالهام ومصدرا للعمل الفنى .

عن طريق إدراكنا الحسى وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء بحيث تتكامل نظرتنا إليها من الخارج مع نظرتنا النافذة إلى مراكزها الباطنة ، بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن ما الذى يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لا شك أن هناك مجموعة من عوامل مؤثرة تستحوذ عليها الطبيعة وتكون مصدرا لإحساسنا بالجمال . ويشير هوجارت بالفعل إلى عدة عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منها وحده ، أساساً مقبولا للتقدير الجمالى .

العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب ، والتنوع ، والأطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة .

١ — التناسب :

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات الطبيعية ، فالتناسب ضرورى — فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء ، لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هوجارت لذلك مثلا مشتقاً من فن العمارة . فاذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلا ، يجب أن يراعى فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة أجزائه ، كالنوافذ والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ . . . .

٢- التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق باللذة . والتنوع ضد المماثلة التى تشعرنا بالملل والموات . فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر والفراشات . يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن هذا التنوع لا يعد نوعاً من الإختلاف العشوائى إذ أنه يجب أن يخضع لتخطيط معين . ويرى هوجارت أن التنوع إنما ينطوى على سمة التدرج تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

٣ — الاطراد :

وهو عامل سلبى . ومن ثم لا يجب أن نلجأ إلى إطراد الخطوط والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف شيئاً بالجمال إلا إذا كان ثابتاً ساكناً ، بينما تتعلق سمة الجمال — بدرجة أكبر بالشىء المتحرك .!

ولهذا فيتعين على الفنان أن يتجنب السيمترية وأن يلجأ إلى التباين للتخلص من الأطراد .

٤ — البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لاتعتبر من عوامل الجمال ، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته هو الذى يجعلنا نحكم عليه بالجمال ، والشكل البيضاوى وشكل ثمرة الأناناس يتصفان بهاتين الميزتين أى بالبساطة والتنوع .

٥ — التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الناحية الجمالية إلى أساس سيكلوجى ، إذ الواقع أى حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجنى ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق تشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لأننا تغلبنا

على صعاب واجتزنا عقبات ، وكلما تجمعت العوائق التى تعترضنا فى عمل ما ، كلما ازدادت لذه الانتصار حدة . وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة ولهو وترويح عن النفس .

وكذلك فان العين تشعر بلذه مماثلة عندما تشاهد أنسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة ، وأيضاً الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال . ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة .

وليس تعقد الأشكال فى نظر هوجارت سوى خاصية كامنة فى الخطوط التى يتألف منها الشكل . وهذه الخاصية أو السمة تستهوى العين إلى ملاحقتها فتحدث فى النفس لذة من جراء ذلك . ولهذا نحن نسم هذه الخطوات أو الأشكال بالجمال .

وينتهى هوجارت من تحليله لهذا الميل . إلى تفضيله الخطوط الإنسيابية — أى الثعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة — على الخطوط المستقيمة ، هذه هى الفكرة الأساسية التى أقام عليها موقفه الجمالى . وهى الأساس الذى تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة فى التعقيد . لأنه إذا زاد عن حد القصد انقلب إلى شىء منفر للعين باعث إلى النفور وعدم الارتياح . ومن ثم فانه يتعين استخدام هذا العامل فى شىء من القصد والإعتدال .

٦ — الضخامة :

وللضخامة تأثيرها الذى لا يجحد على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة أو صخوراً ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصورا أومعابد ضخمة البناء ، فاننا نشعر إزاءها بالروعة وبنوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذ الشعور إلى إعجاب مقرون باللذة . وهذا هوالشعور

الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها النارعة وتماثيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيف سمة الوقار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على سمة الجمال فى الشىء البالغ الضخامة ، فلابد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .

* * *

هذه إذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الأثر الفنى أو فى الطبيعة لكى نحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء ، ولكن هوجارت يضع عاملى التناسب والتنوع فى مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التى تؤسس فى مجموعها سمة الجمال فى الأشياء . أما الأطراد والبساطة فهما عاملان مساعدان ، بينما يضفى التعقيد مسحة الرشاقة على الشىء الجميل ، كما تضفى الضخامة عليه سمة الوقار . وقد بنى هوجارت نظريته فى خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة . فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والإنحناء وقد لاحظ هوجارت — على وجه العموم — أن نسبة الاستقامة فى الخطوط تتناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أى أنه كلما تضاءلت نسبة الإستقامة فى الخطوط كلما زادت رشاقتها .

وينتهى هوجارت من تحليله للخطوط ، إلى أن أكثر الخطوط رشاقة أى أكثرها جمالا هو الخط الإنسيابى الثعبانى The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

● — ادموند بيرك ١٧٢٩ — ١٧٩٧ Edmund Burke

كان أدموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله فى ذلك مثل معظم مفكرى القرن الثامن عشر ، ولهذا فان أساس التذوق عنده هو الحس ، وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس فى أذواقهم لى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند

البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس فى هذا المجال إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد . مع هذا فان الخلاف فى الرأى بين الناس حول مسائل التذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والمنطقية البحتة .

ولو أمكننا عزل التذوق عن الملكات الأخرى التى تؤثر فى أحكامه لوجدنا اتفاقاً عاماً بين الناس حول مسائل التذوق ، مما يساعد على الكشف عن مبادىء محددة للذوق الجمالى .

وكان هدف بيرك أن يصل إلى صياغة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين نيوتن وتكون على شاكلتها من حيث الصحة والانطباق على ظواهر الطبيعة ، وقد جاء موقفه هذا معارضاً لموقف دفيد هيوم الذى وإن كان تجريبيا مثل بيرك ، إلا أنه لم يسلم بامكان الوصول إلى معيار خاص للذوق .

ويقسم بيرك موضوعات التذوق إلى نوعين :

أحدهما **الرائع** أو **الجليل** و الثانى **الجميل** .

والأول نشعر فى حضرته بالإرتياح ، أما الثانى فهو يشعرنا بالسرور .

ولما كانت الأفعال الإنسانية إنما ترجع فى مجملها إلى غريزة حفظ البقاء وغرائز الإجتماع الأخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحاً فى مواقف الخطر والخوف والرهبة ، فان الشىء الرائع أو الجليل يدخل فى هذا المجال من حيث أنه يشرنا بالذهول والتوتر . ومن ثم فان كل ما يعرض لإدراكنا من صور مثيرة للخوف تسمى « رائعة » ومن خصائص الموضوع الرائع أنه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التى تثير القلق فى نفوسنا وتشعرنا بالضياع فى غماره لأنه يفرض علينا ذاته كأمر لا متناه لا نستطيع الإمساك به أو الإحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا محدود أو ظلمة غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والأثر الفنى الرائع أو الجليل فى فن العمارة يتسم بالرحابة والضخامة ودقة التكوين والفخامة والسمو والعظمة ، وعتمة ألوانه ، وذلك لأنه فى فن العمارة نجد خفوت الألوان والضياء مصاحباً لسمة الجلال . وفى عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للاصوات الهادرة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجليل يتميز بنفس الخصائص التى يتميز بها ما هو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هى عكس ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التى يعتبر الميل أو الحب مدارا لها .

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذى يتسم بالتناسب بين مكوناته . إذ أن التناسب لأصله له بالتأثر الحسى أو الخيالى ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد . فالشيء الجميل يأسرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فان اكتمال الجسم ولياقته لا مدخل لها فى سمة الجمال . إذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلا مادام يؤدى وظيفته على خير وجه . لوصفنا القرد بالجمال . فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب والإعجاب الذى نشعر به نحو بعض الإشياء المكتملة حتى ولو كنا نبغضها .

وإذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادفة البحتة ولا صلة لها بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة أو كنا نجهل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال . فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نتأثر به ، ومن ثم فليس شرطاً أن تكون مثل العقل جميلة وكذلك الفضائل فانه ليس من الضرورى أن توصف بالجمال . وهذا الموقف معارض للموقف الأفلاطونى الذى سبقت الإشارة إليه .

فما هى اذن خصائص الجمال :

يرى بيرك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها :—

ـ الضآلة والرقة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم اتصال هذه الأجزاء

بعضها بالبغض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطفاً ، والألوان الهادئة أى الفواتح هى أقرب إلى سمة الجمال من غيرها من الألوان القاتمة . ومن ناحية الأصوات نجد أن الصوت الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الأصوات الهادرة أو الخشنة أو المتحشرجة أو الغليظة . ومن ناحية الملمس واللمس عند بيرك — أهم حواس إدراك الجمال — نجد أن الأجسام الصقيلة أقرب إلى الجمال من الأجسام الخشنة الملمس .

الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند بيرك هى نفس خصائص الجمال مضافاً إليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا تكون أجزاؤه غير متآلفة أو غير منسجمة ، والذى تتيسر له الحركة بدون عائق أو تعثر أو تثاقل غير مقبول .

وخلاصة القول أن بيرك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق فيرى أن « الرائع » هو ما تميز بالضخامة أما « الجميل » فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادىء .

وبينما نجد الإنتقال حاداً وفجائياً بين أجزاء الشيء الرائع نجده — على العكس من ذلك — بين أجزاء الشيء الجميل ، إذ نجد الإنتقال بينها متدرجاً . والشيء الرائع قاتم اللون ومخيف ، والجميل هادىء زاهى اللون وهش واهن ورقيق يجلب الحب ويبعث على السرور .

وقد تتداخل خصائص « الرائع » مع خصائص « الجميل » فيحدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف وتارة أخرى بالعطف

والحب . هذا وقد عرض بيرك لهذه الآراء عن خصائص الرائع والجميل فى كتابه الذى صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

A phiiosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime the Beautiful.

٦ — **كانت** : ١٧٢٤ — ١٨٠٤ Emmanul Kant

لقد استخدم كانت لفظ « استطيقا » Aesthetic فى كتابه « نقد العقل الخالص » وأراد بهذه الكلمة البحث النظرى فى الأشكال النفسية للشعور والحس ، ويقصد بهذا صفتى الزمان والمكان . ولكنه عاد فاستعمل هذا اللفظ استعمالا معيناً فى كتابه « نقد الحكم » . ويقصد به دراسة الأحكام التقديرية التى تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية فى الجمال والجلال (٢) بحث فى ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم « علم الجمال » أو « **فلسفة الجمال** » . وانصبت هذه الدراسة على الصفات الأساسية للانتاج الفنى ، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والإبتكار الفنى ، وكذلك عن المثل العليا التى ينشدها الفنان . وهى أيضاً دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفنى وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت فى استعراضه لموقفه الجمالى فى كتاب « نقد الحكم » فيرى أن عالم الفن الجميل وسط بين العالمين الحسى والعقلى ، أى هو حلقة اتصال بين العقل النظرى والعقل العملى ، أو بين العلم والأخلاق ، وبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة . وموضوع الأخلاق هو الفضيلة نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال — كما أشرنا .

ولهذا فان إدراك الجمال فى الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلا عن تصورنا لما هو « جميل » ، وكذلك فنحن لا حاجة بنـــا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما تتبدى فى الشيء سمة الجمال التى ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالى عن الحكم الأخلاقى فى تبريء كل منهما وابتعاده عن إشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررهما من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض فالجمال يبعث فى نفوسنا السرور والإرتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فان الحكم الجمالى عند كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها بل يقوم فى النفس أو فى الذات ، وهو وسيلة تدرك بها الانسجام أو الإتساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص ، وفى كل زمان ومكان .

والشيء الجميل يتراءى لنا فى صورة ذات أبعاد وحدود ، أى فى صورة متناهية تقع فى حدود قدرة إدراكنا العقلى ، أما إذا جاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فانه لا يلبث أن يدرج إلى مجـال اللامتناهى فيولد فى نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه كانت « بالجلال » ونصف الموضوع بأنه « جليل » .

وبينما يتواجد ما هو « جميل » فى الطبيعة ، فان ما هو « جليل » لا يوجد إلا فى نطاق فكرنا فحسب .

وعلى هذا فان ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر عن الإنسجام أو الاتساق أو النظام ، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا واعجابنا

بالشيء الجميل فى مجال الطبيعة ، أما فى مجـال اللامتناهى فان إعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أى بالروعة والعظم .

٧ — شلنج : ١٧٧٥ — ١٨٥٤ SHALLENGE

تأثر شلنج فى فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من اتباع المدرسة الكانطية ، ولكنه لم يترسم خطاهم فى مثاليته الجمالية ذات الشعب الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لا يلبث أن يوجه إليهم انتقادا شديداً منها إياهم بعدم التزام الروح العلمية فى معالجتهم لهذا الموضوع .

وهو يرى أن الفن ليس أمراً غريباً عن الفلسفة وليس آلة لها ، بل هو فى حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول . فلقد انبثقت التأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وإبداع الفنانين . ولا شك أن الإلياذة والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلنج .

ولا بد فى نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر فى عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقة ما عن اللانهائى وعن المطلق الترانسنتدالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو فى عملية الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، إلا أنه بينما يمثل الفن المطلق فى نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة ، نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف فتمثل هذا النموذج فى انعكاسه على الفكر وفى ترابطه مع غيره من النماذج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن فى العصر اليونانى القديم قد قامتا على أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فان شلنج يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لابد

هى الأخرى — وكذلك الفن — من أن يصدرا من ميثولوجيا من نوع جديد .

٨ — **هيجل** : ١٧٧٠ — ١٨٣١ HEGEL

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا فى دراسة علم الجمال . ولقد ظفر علم الجمال عنده بشهرة واعجاب لا مثيل لها . ويعد هجيل أعظم مؤلف معاصر فى علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة فى هذا الموضوع . وتنصب دراسة الجمال على الفن كميدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل فى كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن ففلسفة الفن عنده تعتبر حلقة فى مذهبه الفلسفى العام . مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق فى اتجاهها إلى مثل العليا . إنما تتجه إلى الجمال ولى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

والجمال عند هيجل هو التجلى المحسوس للفكرة . إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التى يظهر عليها لأثر الفنى فانها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من أن يتلقى المضمون مع الصورة فى الأثر الفنى ، أو بمعنى آخر لابد أن يتحول المضمون إلى موضوع . ولكى يتم هذا التحويل أو التشكيل يتعين أن يكون المضمون قابلا لأن يظهر فى صورة موضوع . فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى فى قوالب فنية . وإذن فالفن فى مذهب هجيل هو وضع الفكرة أو المضمون فى مادة أو صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال لها . وبالقدر الذى تتفاوت غيه مرونة ومطاوعة المادة تترتب الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيجل إنه إذا بلغ الفن غايته القصوى ، فانه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة فى تد بر المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه . وكذلك فى إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالإفكار الإنسانية الأشد عمقاً .

وفى مجال الفن تتجلى الحقيقة أى المطلق الجمالى عن طريق الوسيط الحسى وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال فى أعمال النحت أو العمارة أو الحان الموسيقى أو الصورة الخيالية الشعرية .

وقد يتعذر أن نلمس حقيقة الجمال فى أدنى صور الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال فى الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب . ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحاً فى النبات ، ففى النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، الأمر الذى ينعدم وجوده فى الجمادات . وكلما ارتقينا درجة فى سلم الموجودات : من الجماد إلى النبات ثم إلى الحيوان فالإنسان ، فكلما بدا الجمال أى المطلق أكثر تألقـاً ووضوحاً .

ولعل الإنسان يبدع ويخلق من عنده أشكالا وصوراً للجمال أكثر اكتمالا مما يجده فى العالم المحيط به . لأن التعبير عن الجمال يتسم بتساميه عن الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليداً أو محاكاة للطبيعة — كما يرى أفلاطون — بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة .

ويتفق هيجل مع أرسطو فى اعترافه بما للفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية فهو ينقى العواطف والإنفعالات ويطهرها .

على أن الفنان لايستهدف من عمله الفنى أن يكون ذا غاية نفعية ، كأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو للوعظ الدينى ، أو لكى يحقق ثروة أو مجداً أو شهرة أو فى سبيل الحظوة بتقدير علية القوم أو الفوز بمراتب الشرف والجوائز ، بل يتحدد مفهوم الإلتزام الفنى الخالص بمقدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية ، فى الصور الحسية التى يبدعها والتى تنطوى على قيمة فنية خالصة وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا من القيمة الفريدة للعمل الفنى وحدوده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل الفنون إلى نوعين : الفن الموضوعى : كالعمارة والنحت والتصوير والفن الذاتى : كالموسيقى والشعر . فى العمارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزى يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً . فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض . فالعمارة تترجم عن قوة الرابضة واللانهائية الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها . بينما نجد فى النحت تقاربا بين الصورة والفكرة إلى حد ما . على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير يتمثل فى نفخ روح فى مادة غليظة . كالحجر والرخام والطين والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تتبدى لنا فى مجال الحياة والحركة وفى عنفوانها الباطنى . بينما يستخدم فن التصوير موادا أكثر لطاقة ويقتصر على رسم سطح الجسم . ويوحى بالعمق عن طريق السطح ، ولكنه لايعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما فى الموسيقى فاننا نبلغ الفن الذاتى من حيث أنها تترجم انفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ، فى ذلك ولكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتمل تأويلات عدة بينما فى الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال ، لأن الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، ومطاوع للفكر ، فيبنى ويبحث ويصور ويغنى ويروى . فهو مجمع للفنون ، وهو ممن ثم الفن الكامل . وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغنائى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم غير المنظور أى النفس الانسانية . بينما يعد الشعر الدرامى (المأسوى) أكمل أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن

والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا فى أرقى الشعوب حضارة وتمدنا .

ولكل عمل فنى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب ، وفى أعمال الفن الرمزى (١) يطغى التجسيم المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فانه يغلب على أعماله الطابع الروحى ، ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى منجزاته .

ويلاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الذهن الأنسانى عاجزاً عن التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جاهدا أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق الرمز ، كما نجد فى شعر الأساطير أو فى الشعر الوصفى حيث لا نعثر إلا على إشارات مبتسرة إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيرا صادقاً عنه .

---

(١) يفسر هيجل تتابع العصور الفنية تبعاً لفكرته عن التطور الزمنى ، فيقسم الفن إلى ثلاثة أقساط (الفن الرمزى والفن الكلاسيكى والفن الرومانطيقى) ظهرت فى ثلاثة عصور (العصر الشرق القديم — العصر الاغريقى — العصر الحديث) :

١ — الفن الرمزى : ويتمثل فى الفن الشرقى القديم . ويستخدم التشبيه والرموز ويتطلب استخدام أسلوب التأويل ، ولا يعنى كثيرا بالصورة الخارجية ويتميز بالضخامة وعدم الاتزان .

٢ — الفن الكلاسيكى : ويتمثل فى الفن اليونانى القديم حيث تتطابق الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن . أى أنه يهتم بابراز الجمالية فى الصورة الظاهرة أو فى الجمال المحسوس .

٣ — الفن الرومانطيقى : ويتمثل فى فن الكنيسة حيث يرتفع الفن من العالم المنظور على العالم المعقول ليعبر عن الجمال المعنــوى أو عن اللامتناهى المدرك من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدى كل منها إلى الفلسفة . وهى جميعاً تعبر عن روح لامتناه أى عن المطلق ولكن بينما نجد الفن والدين وايدا العاطفة والمخيلة نجد الفلسفة تحقق عقلياً ما يرمز ان إليه . إذ الفلسفة تحول الصور الفنية والأخلاقية والمعانى الدينية إلى مقولات عقلية .

أما فى الفن الكلاسيكى ـ الذى كان محط إعجاب هيجل وكان يرى أنه صورة للفن كما ينبغى أن يكون ـ فاننا نجد توازنا منسجما بين المضمون والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما هو الحال فى فن التماثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية ورومانطيقية ثانوية .

وفى الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى فيبدو قصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته . مثل الفروسية وما تنطوى عليه من حب وإخلاص وشرف وتضحية من أجل الغير ، وغير ذلك من موضوعات لا نجدها فى الشعر الكلاسيكى ولا سيما عند هوميروس ، فالفن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح فى وقارها وهدوئها وسكينتها و خلودها ذات الطابع الكلاسيكى فحسب ـ بل فى إلهاماتها وصراعها الداخلى وآلامها وانتصاراتها الحاسمة وفى إبراز عنصر المأساة من مرض وموت وعذاب وصلب للمسيح ، وفى انتصارات الإيمان ومعاناة القديسين . ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية .

ويطبق هيجل أسلوب الجدل على الفن باعتبار أن قضية الفن هى القضية المناقضة للدين . وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشفت عنه مؤلفاته فى علم الجمال . وقد استطاع هيجل أن يدخل فلسفة الجمال والفن فى نطاق فلسفته الجدلية . ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هى فى دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى ، وقد أشار إلى موقفه هذا فى كتابه « فى الاستطيقا » حيث يقول : « إن الفكرة هى أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر ، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية » إذا أردنا أن نحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالى ، ذلك لأن الفن فى حقيقة أمره تأمل عقلى ،

وينحصر دور المحسوس أو الصور التى تخضع لإحساسنا ، فى أنها تبرز فكرة كامنة ، هى موضوع هذا التأمل وهى أساس التقدير الجمالى .

وأخيراً فان الفضل الأكبر فى ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، إنما يعزى إلى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذى أسماه علم الجمالى الصورى Formal Aesthetics ويعد هربارت الفيلسوف الذى تنسب إليه الدفعة القوية فى مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ — شوبنهور : ١٧٨٨ — ١٨٦٠ SHUPENHOUR

يعرض شوبنهور — وهو من تلاميذ كانت — لموقفه الجمالى فى كتابه المسمى « مذهب الفنون الجميلة » حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها فى أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفى العام ، الذى يقرر أن العالم إرادة وتمثل ، والفنان مثله فى هذا الشأن مثل الفيلسوف . إذ أنه يشاركه فى عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقى . فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقى من خلال صور عقلية . نجد أن الفنان أيضاً يتمثل هذا الوجود الميافيزيقى من خلال أعماله الفنية ، والغاية من الفن عند (شوبنهور) هى الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التى تتحقق إرادة الفنان عن طريقها ، من خلال ابداعه الفنى .

ويضع شوبنهور الموسيقى فى قمة الفنون جميعاً ، وهو يرتب الفنون الجميلة بادئاً من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم الشعر المأساة وينتهى إلى إعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعاً وأسماها ، فالعالم فى نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها إرادة نقية تحقق تمثلها ووجودها فى العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهور بميتافيزيقاه المثالية .

النظرية الماركسية اللينينيه فى علم الجمال (١)

تتفرع هذه النظرية من الموقف الماركسى العام المفسر للتطور التاريخى ، ولهذا فان أصحاب المادية الجدلية — أى الماركسين اللينين — يرون أن تاريخ الإستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية (٢) ، هذا الصراع الذى يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطبقات الرجعية فى كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعى فى سائر المجتمعات الإنسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٢٥٠٠ سنة تقريباً أى إلى عصر مجتمع الرقيق فى بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك فى اليونان القديمة ولا سيما فى آثار هرقليطس ودمقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم . وكذلك فى روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريتس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفى القرون الوسطى تقابلنا مواقف القديس أوغسطين وتوما الأكوينى وغيرهما ممن تمسكوا بنظرية الجمال الإلهى .

ولم تلبث أن ظهرت — عند بترارك وليونارد دافنشى وبرونو وغيرهم فى عصر النهضة تيارات انسانية وواقعية معارضة لنزعات القرون الوسطى الغامضة .

وفى عصر الإنارة تصدى أمثال أدموند بورك وهوجارت ولسنج وهردر

---

١ — كارل ماركس (١٨١٨ — ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ — ١٩٢٤) .

٢ — ترى المثالية أن الظواهر الجمالية ذات طبيعة روحية أولية apriori بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعى للظواهر الجمالية فى الطبيعة وفى حياة الانسان ، وقد اخفقت المادية الميتافيزيقية فى تأسيس علم الجمال . وذلك لنزعتها التأملية الواضحة . ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضل اكتشاف قوانين التطور التاريخى وتطبيق قوانين المادية الجدلية فى مجال المعرفة ، كما يقول الماركسيون .

وغيرهم ، وكذلك من قفى على آثارهم مثل شيلر وجوته — تصدى هؤلاء جميعاً لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية ، وأكدوا أن الفنون جميعاً ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطاً وثيقاً .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الإستطيقا والتي اصطنعها كل من كانت وشلنج وهيجل ، قد أدت بأصحابها إلى الوقوع فى تناقضات لزمت بالضرورة عن موقفهم المثالى . غير أن نخبة من المفكرين الإشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى وتشير نشفسكى استطاعوا شجب هذه المتناقضات فى معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا إيذانا بميلاد استطيقا ثورية دمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى ، وركائز الإيديولوجية الشعبية المعارضة لنزعة الفن للفن ، ويلاحظ من ناحية أخرى أن هذه الإستطيقا التقدمية قد أرست الدعائم النظرية للمنهج الفنى للواقعية النقـــدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذى يدرس تمثل أو فهم الإنسان الجمالى للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الإجتماعى وقوانينه والدور الإجتماعى المتغير الذى يؤديه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثل الإنسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فان مجال الإستطيقا الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها التى أشرنا إليها ، وتتلخص فى تمثل الإنسان الجمالى للعالم المحيط به .

وتنحصر دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

١ — دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية .

٢ — دراسة طبيعة الجمالى الذاتى (أى جمال الشعور) .

٣ — مبحث خاص بالفنون التي تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما في مظهرهما الملموس .

ويختلف الموقف الماركس اللينيني عن الموقفين المثالي والمادي الميتافيزيقيين في أنه يؤكد بان الأساس الموضوعي لإدراكنا لظواهر الجمال في العالم المحيط بنا . هو النشاط الخلاق والعمل الهادف للانسان . وفي خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للانسان ، وقواه الخلاقة — التي تستهدف تغيير الطبيعة والمجتمع — تنمو وتتطور في انسجام شامل وفي حرية تامة .

وتتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسيين عدة مقولات جمالية أهمها :

الجميل والقبيح . والنبيل والوضيع . والتراجيدي والكوميدي . والبطولي والعادي المتواتر (Vulgar) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجمالي للعالم في جميع مجالات الوجود الإجتماعي والحياة الإنسانية . أي في نشاط الإنسان الإنتاجي والإجتماعي والسياسي والثقافي . وفي نظرته للطبيعة ، وفي جميع نواحي حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتي للتمثل الجمالي أي المشاعر الجمالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمالي ، فان الاستطيقا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فنحن نشعر بالمتعة والحيوية إزاء ظواهر الإبداع الإنساني ، ونقدر صراع الإنسان من أجل نصرة الأهداف النبيلة التي تحقق حرية البشر وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشمئزاز والتقزز تجاه ما هو قبيح ووضيع من الظروف التي تحيط بالإنسان ، مثل أساليب الإضطهاد والقمع والظلم للطبقة العـــاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والإبداع الفنى ، جزءاً هاماً منها بل هى القسم الأكثر أهمية بها ، وهى مجال العمل الإبداعى الذى يصدر وفقاً لقوانين الجمال والشعور الفنى والتأمل الفكرى . وإذن فالنظرية الماركسية ترى فى الفن صورة خاصة من صور فهم الإنسان للعالم ، وهى تدرس المبادىء العامة لموقف الإنسان الجمالى إزاء الحقيقة الواقعية . وهى علم ايديولوجى مثلها فى ذلك مثل الفلسفة . فهى تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالى وبين الوجود الاجتماعى والحياة الإنسانية على وجه العموم . وتستخدم الإستطيقا الماركسية المنهج المادى لكى تكشف عن طبيعة هذه العلاقات . وتبحث بأسلوب علمى الأوجه المختلفة للفنون . وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الإبداع الفنى . وصلة الفنون بالصور الأخرى للوجدان الاجتماعى . ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ارتباطها بجماهير الشعب وبحياته الواقعية . والقوانين التاريخية التى تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن . والمنهج الفنى والأساليب والطرز الفنية .

ودراسة هذه الموضوعات إنما تتم فى إطار المبادىء الأساسية للواقعية الإشتراكية والدور الاجتماعى المتغير الذى تلعبه فى بناء المجتمع الشيوعى المقبل .

ولهذا فان المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية اللينية هى التحليل العلمى العميق والتقييم الموضوعى للعمليات الجمالية فى عصرنا لتكون أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكى تسهم فى عداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أى حد ترتبط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادىء الأساسية للمادية التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى .

الاتجاهات الأخيرة فى علم الجمال

لقد اتضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال . كيف أن جميع الجهود المعاصرة فى هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمشياً مع النزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجياً إلى تبنى النظرة الوضعية المخلصة من التأمل الفلسفى فى تناولها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما فى مجال الدراسات الإنسانية ، وبصفة خاصة فى ميدان الدراسات الجمالية . ولهذا فان أى محاولة لإقامة علم تجريبى للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكونية لن تبلغ أهدافها المتوخاة . إذا أغفلت مباحث فلسفة الجمال . ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تمتد أصلا إلى الذوق . وهو ذو طابع فردى بحت . بقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الاجتماعى أو الأقتصادى أو التاريخى العام . فان استنادنا إلى هذه الإطارات مجتمعة أو منفردة لن يتيح لنا أن نتمكن من رصد الأذواق والمواجد فى اختلافاتها الفردية ذات الثراء العريض والتى تشكل فى الحقيقة الأساس الراسخ لأى تقدير جمالى . وسيكون قصارى مما نصل إليه — إذا أغفلنا هذه الفروق — رمزا رقمياً يعطينا صورة مبتسرة للكم الإعجابى الذى يعتبر — فى نظر التجريبيين — مؤشراً على القطاع الذهبى . وهو ليس — فى حقيقة الأمر — سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويغفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية . غير أننا قد نستفيد عملياً من رصدنا للكم الإعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية كما سنرى فيما بعد.

وربما احتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الإدعاء ، فان علم الجمال سيصبح علماً طبيعياً وصفياً تقريرياً ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية ، وسيكون

معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحدا بعينه عند جميع الأفراد . مهما اختلفت أذواقهم وبيئاتهم وأجناسهم وأزمانهم . مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعاً على ضحالة هذا المأخذ بل واستحالته . ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافاً جوهرياً فى الحكم على ظاهرة جمالية وحدة . فينعتها أحدهما بالجمال بينما يسمها الآخر بالقبح .

ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للمتذوقين — انتقاء الجانب الموضوعى تماماً من عملية التقدير الجمالى . وإلا أصبح هذا التقدير موقفاً سيكلواوجياً بحتاً . وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن التربة الجمالية تتدخل كعامل له أهمية اصقل الذوق . فيظهر نوع من التقارب الإعجابى حول سمات معينة . فى كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفى زمان معين وفى ظل حضارة ذات طابع معين . ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأى الذى نسوقه ، والذى يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذى يقضى على التشتت غير الملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، إلا فى حالات ظهور موجات وتيارات فنية جديدة . تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذرياً ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذى نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين . الذين يعملون للقضاء على النزعات والبدع الجديدة . ولا تلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها إلى الاستقرار والقبول ، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهى الصراع .

وعلى هذا فان الترابط الواضح بين النظرتين الذاتية والموضوعة بصدد أحكامنا القيمية الجمالية ، إنما يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماماً بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما يتعلق بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

واحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبي فى مباحثه ، إنما يرجع فى الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن — إدعاء ليس له سند واقعى أو منطقى ذلك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذى يوجه إلى أى محاولة لتأسيس علم للفن ، وغاية ما يصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنواوجيا الفن فى تصميم وإنجاز الآثار الفنية ، ثم إلتزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث — فى مجال الدراسات الإخلاقية — بالنسبة لعلم الوقائع الأخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضاً ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجى وعلم النفس السلوكى فى تشخيص ورصد الحالات النفسية ذات التوتر الكيفى — كنتيجة لإستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان ، واستخدامهم لأسلوب القياس الكمى — اتجه الباحثون فى هذا المجال إلى استخدام الطريقتين التجريبية والاستبطانية فى منهج البحث السيكولوجى . ولا سيما فى مدارس التحليل النفسى . وكذلك لم يستطع علماء الإجتماع أن يستمروا فى الإغراق فى نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماعات الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومترى عند مورينو وجرفتش وغيرهما . بل لقد اتضحت هذه الحقيقة قبل ذلك — عند اميل دوركيم رائد علم الاجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة استناد علم الاجتماع إلى الفلسفة فى كثير من قضايا ه ولا سيما المتعلقة منها بعلم الاجتماع المعرفى .

وهذه الشواهد جميعاً تؤيد ما ذهبنا إليه من استحالة قيام علم للجمال لا يستند إلى إطار فلسفى واضح المعالم .

* * *

وقد اختلفت مواقف الجماليين المعاصرين فى تفسيرهم لظاهرة الجمال ، ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر فى اتجاهين كبيرين : —

أولا ــ اتجاه نظري ميتافيزيقي : ويمثله كل من فكتور كوزان ولامنيه وجبريل سياى وإتين سوريوو تولستوى ورسكن وكروتشى . وأصحاب هذه المدرسة على اختلاف منازعهم الفلسفية ، يستندون إلى أفكار تأملية مسبقة متعالية عن التجربة الحسية ــ فى تفسيرهم للجمال الموضوعى ، هذا الجمال الذى ينبث ــ حسب رأيهم ــ فى وحدات الجمال المحسوس . أى أنهم يجعلون للجمال مصدراً يعلو على الواقع الحسى ويجاوزه .

فنرى كروتشى (١) ــ من اتباع هذه المدرسة ــ يعتبر علم الجمال لغة عامة أو علماً للتعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية ــ وهى إحدى مراحل صعود الروح العالمية ــ نجده يصفها بأنها تمثل تجسيداً لروح فى الموجود المفرد . وهو يقابل باعتباره إدراكاً حدسياً مباشراً للجزئى أو للمفرد الذى يتجسد فى الصور الحسية ــ وبين الاستدلال المنطقى كعملية عقلية نعرف عن طريقها ما هو عام .

أما **رسكن** (٢) فهو يرى أن الشعور الجمالى غريزى فى الانسان ، أى أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن من غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد فى تجسيم شىء ما أو وصفه ، ولكن الأساس الموضوعى للفن الجمال الإلهى المشاهد فى الطبيعة ، والذى يعد نقشاً يبدعه الله فى مخلوقاته . فالفن الكامل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهى . ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامى أخلاقياً ، ولهذا فللفن عند رسكن دوره الفعال فى التربية الأخلاقية .

ويعتبر **تولستوى** (٣) الفن شرطاً جوهرياً للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط انسانى يستخدمه الأفراد فى نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ،

---

(١) Benedetto Crece 1866 - 1952.

(٢) John Ruskin 1919 - 1900

(٣) Lev Nikolayevich Tolostoi 1828 - 1910

ولهذا فان الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم فى تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتعين أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا ومفهوماً لديهم .

ونجد نيتشه(١) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتنق الوضعية الشكية التى يرجع فيها كل شيء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لإظهار القيم التى تحتاج إليها فى حياتنا . لكى تدوم هذه الحياة وتقوى وتشتد . والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هذا النشاط الحيوى .

وأخيراً نجد جورج سنتيانا(٢) يشير إلى أن « الجميل » هو فى حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانياً — اتجاه تجريبى : أما الاتجاه التجريبى فى دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف إليه الاتجاهين الوضعى والعلمى) فيمثله فخنر(٣) الذى يعد رائداً لهذا الاتجاه فى علم الجمال ، وهو يستخدم الإستقراء فى الكشف عن الجمال الموضوعى بادئاً من الواقع المحسوس . لكى يتوصل إلى تعيين القطاع الذهبى فى وحدات الجمال المحسوس . وفى سبيل ذلك قام فخنر بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية وبيانية ولكنه لم يحرز تقدماً ملحوظاً فى هذا الاتجاه .

وجاء أتباع من مدرسة فخنر وربطوا بين علم الجمال والبيولوجيا إقتداء باميل دوركيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضاً تيار علم الجمال الفزيولوجى عند جرانت ألن(٤) ، وعلم الجمال النفسى عند فوندت (٥) ، والنظــرة الجمالية الإجتماعية ذات الطابع الجدى عنـد هربرت سبنسر(٦) .

---

(١) Friedrich Nietzche 1944 - 1900

(٢) George Santayana 1863 - 1952.

(٣) Gustav Theodor Fechner 1801 - 187.

(٤) Grand Allen

(٥) Wund t

(٦) Herbert Spencer

وقد حاول تين(١) . تأسيس علم جمال تاريخى ، بتحديده للخصائص الموضوعية الثابتة لظاهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار إلى أن ثمت عناصر ثلاث يتأثر بها الجمال وهى : البيئة والزمان والجنس .

وقد اهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته التى أنجزها فى القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الإجتماع الجمالى عند مدرسة دوركيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الإجتماع ،وقد أسهم شارل لالو(٢) الذى أشرنا إليه — بمجهود كبير فى إرساء دعائم هذا العلم . وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الإجتماعية، فتتعرض لوظائفه الإجتماعية وللدور الذى يلعبه فى الحياة الإجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، واهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته ، وخصائص الإبداع الفنى وأساوب التعبير الفنى ، فتنظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فان التذوق الجمالى للآثار الفنية لا يمكن — فى نظرهم — أن يكون أساساً للحكم الجمالى إذا كان فردياً بحتاً لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .

* * *

ويلاحظ على وجه العموم . أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التى صدرت منذ أوائل الربع الثانى للقرن العشرين إلى الآن — تتميز باستيعابها لمعظم الإتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات

(١) Hippolyte Taine (1828 - 1893).

(٢) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارلالو قد غلبت عليه نزعة التفسير الاجتماعى للجمال وكان قد تأثر بهيجل فى بادىء الأمر . ويبدو أنه قد تخلى أخيرا عن هذين الاتجاهين . المثالى والاجتماعى ، وغلبت عليه نزعة صوفية فى تفسيره للجمال .

نخبة ممتازة من المؤلفين من مثال فالنتان فلدمان . وهنرى فوسيللون مؤلف كتاب « حياة الصور » ، وريموندبايه صاحب كتاب « استطيقا اللطف » ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهربرت ريد وكولنجوود .

على أن **اتيين سوريو**(١) أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فهو يرى أن الفيلسوف ينظر إلى انتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته أوالرسام إلى لوحته المبدعة .

ومن أهم كتبه كتابى « الصلة بين الفنون الجميلة » و« مستقبل علم الجمال » .

علم الجمال التطبيقى

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع الميادين التطبيقية . وتتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية ، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالتفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية .

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد اتجهت إلى التجويد الفنى ، ويبذل منتجوها جهداً كبيراً لكى تبرز أعمالهم الفنية وقد علتها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية النفعية .

---

(١) Etienne Souriau

وعلى هذا فاننا نستطيع القول بأن الأداء الفنى فى مجال الفنون الطبيقية هو الذى يحدد صلتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، إلا أننا مع هذا — لا نقيم حداً فاصلا بين ما هو خالص وما هو فن نفعى ، ذلك أن ثمة تداخلا بين هاتين الطائفتين من الفنون . ولهذا فنحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفنى فى فنون الطائفة الثانية العملية .

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقى ، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة فى مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول — فى أبحاث تالية — أن نحدد بالتفصيل منهج البحث فى هذا العلم ، وميادينه ومقولاته ، ونكتفى بالتعريف به فى إيجاز على هذه الصفحات المحدودة ، فنذكر أنه ينصب على دراسة أساوب الأداء الفنى فى الفنون التطبيقة العملية ، والذى يتخذ طابعاً أو سمة جمالية يمكن رصدها عن طريق الأحكام الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الإستقراء فى الكشف عن اتجاهات الذوق العام بالنسبة لإنتاج فنى تطبيقى معين . وثمت بحث طريف يجرى الآن فى قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإعجابى لأذواق مستهلكى الأقمشة ، ذلك بالتعرف على الألوان والخطوط والرسوم التى يفضلها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الانتاج لمعدلات الاستهلاك التى يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث فى هذا الموضوع أسلوب البحث الميدانى ، ولا سيا الإستبيان والرسوم البيانية والايضاحية والأساليب الإحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الأبحاث فى مجال الصناعات الأخرى مثل صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول

قيام علم جمال للصناعة(١) على نسق علم النفس الصناعى وعلم الاجتماع الصناعى ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمالى التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل فى مجال الفن المعمارى — وسنورد فى هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع — ويمكن أيضاً تطبيقها فى فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور) وكذلك فى فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التى يغلب عليها طابع الأداء الفنى الجمالى .

* * *

ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لإستقبال مؤلفات جديدة فى هذه الموضوعات فهى — على ضخامة إنتاجها المعاصر — لم تحظ إلا بالنزر اليسير من هذه الدراسات البكر . مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع فى مختلف الفنون . الأمر الذى يتطلب مزيدا من الجهد الخلاق لتحديد معالم الإطار المذهبى لفلسفة فى التذوق والإبداع الفنى . تتيح لنا إلقاء نظرة تكاملية عن الفن العربى المعاصر فى مختلف أوجه نشاطه .

---

(١) علم الجمال الصناعى .. أنظر الفصل الثانى .

الفصل الثانى

علم الجمال الصناعى (١)

من الأمور الملاحظة فى القرن العشرين أن حياة الإنسان العادية تزخر بجملة من الأشياء ذات صلة وثيقة بالفن ، ونحن ولا شك نحس بالمنافسة الشديدة بين منتجى السلع فى محاولة اخراج منتجاتهم بصورة أكثر جمالا ، وكذلك ما نراه فى استخدام فن الديكور فى المحلات التجارية والمكاتب الخاصة والعامة — وفى المنازل وكذلك فى إنتاج قطع الأثاث المختلفة .

والأمر الذى لا شك فيه أن هذه المنتجات تتميز بخصائص جمالية تختلف عن تلك التى كانت تسيطر على الإنتاج الفنى قبل هذا القرن ولا سيما فى صناعة الحلى . وقد ترتب على هذا ظهور رأيين متعارضين بهذا الصدد رأى يذهب إلى أن منجزات الصناعة التى تحقق منفعة للانسان وتؤدى وظيفتها بنجاح تعتبر من أعمال الفن الجميلة ، والرأى الآخر يذهب إلى أنه لابد من أن ينطوى تصميمها على سمات جمالية ظاهرة إلى جوار منفعتها إذ أن الجمال لا ينبع من المنفعة وحدها ، وقد تغلب هذا الرأى الأخير فى مجال علم الجمال الصناعى فلا يكفى أن تتسم السلع بالجودة فقط بل لابد من جمال التصميم .

ويندرج تحت الفن الصناعى الجميل (٢) الأجهزة المنزلية ووسائل الاتصالات واللعب والأدوات الصحية والمذياع والخلاطات وأفران البوتاجاز

---

(١) L'Estetique industrielle

(٢) أنظر الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها تأليف مايرز ترجمة د. سعد المنصور وسعد القاضى صفحة ٢١٥ طبعة فرنكلين ١٩٦٦ .

والسيارات والأوانى وصوامع التخزين وأجهزة التجميل والأدوات المكتبية والآلات الكاتبة والحاسبة وغيرها .

وكذلك فان الفن التجارى يستخدم وسائل الإعلام والدعاية لترويج السلع وتنطوى وسائل الاعلان على الملصقات الدعائية واللافتـات و الإقمشة والمطبوعات والأفلام وكلها لابد من أن تكتسى بطابع جمالى مميز حتى تجذب إليها جمهرة المستهلكين .

ويلاحظ أيضاً أن الفن المعمارى — وهو فن قائم بذاته — قد تأثر بتطور الصناعات الحديثة فنجد مثلا المبانى المخصصة للأعمال الصناعية كالمصانع والطواحين ومحطات السكك الحديدية والكبارى والمطارات وخزانات الوقود والمطارات نجد تطويراً هاماً فى أشكال البناء فى كل هذه المنجزات بحيث تبدو مثيرة للذوق الجمالى .

وبقدر التطور الذى طرأ فى مجال الفن الصناعى(١) — على هذا النحو— *بقدر ما تدعو الضرورة إلى تدخل علم الجمال فى هذا المجال لمتابعة وتقييم* الخصائص الجمالية التى تتميز بها المصنوعات الجمالية فى حياتنا العصرية .

وقد ظهرت بالفعل — أعداد ضخمة من المنتجات الصناعية تفوق بكثير أصناف ما كان موجوداً منها قبيل الثورة الصناعية فقدكان الضغط على زيادة المبيعـات عاملا اقتصادياً وحافزا لتطـوير الانتاج الصناعى ولذلك عمل المصممون على ابتكار نماذج جديدة ذات طابع جمالى ، إذ أنه لوحظ أن الجمهور يتأثر كثيرا لجاذبية العلبة الجميلة المغلفة والسيارة البديعة المنظر الانسيابية الشكل والراديو ذو التصميم الدقيـق ، وقد ارتبطت بالفعل جمالية التصميم بزيادة معدل الانتاج ، وهنا تظهر ضرورة مباحث علم الجمال الصناعى .

(١) الفنون التشكيلية مايرز صفحة ٢١٨ .

وعالم الجمال الصناعى يتعرف على تاريخ وتطور الحرف اليدوية القديمة حتى عصرنا هذا ، باحثاً ومنقباً عن تلك القيم الجميلة أو النافعة فى أعمال ومنتجات الفن الصناعى لدى الفراعنة والإغريق أو الإسلاميين ، وغيرهم ، ذلك لأن الحضارة الفرعونية عنيت بالعمارة والنحت كما عنيت الحضارة اليونانية بصناعة الأوانى الجميلة لحفظ الزيوت والخمور والعطور والمواد الأخرى ، وبالنسبة للفن الإسلامى فقد كانت العمارة والزخرفة من أبرز ملامح الحضارة الإسلامية تجلت فى المساجد والدواوين ، وبالجملة فان كل هذه الحضارات قد تميز تصميمها بالغرض الوظيفى الذى صنعت من أجله .

غير أن هنالك اختلافاً أساسياً بين الصانع قبل عصر الآلة وبين المصمم الصناعى بعد اختراع الآلة . فقدكان الأول مشغولا بخامة واحدة أو بعدد محدود من الخامات النادرة كالفضة والذهب مثلا أما الثانى فانه يشتغل فى نطاق غير محدود من الخامات .

وفى العصر الحديث نجد حركة تأثير مباشر بين المدارس والتيارات الفنية ، خاصة فى الفن التشكيلى وبين كافة المصممين الصناعيين فى العصر الحديث ومن أبرز هذه المؤثرات مدرسة الباهوس Bauhaus * والتى تولت بصماتها فى الفن الصناعى فى الغرب وخاصة فى أمريكا .

والمشاهدة الغريبة أنه حدث ما يشبه الانقلاب فى الفن إذ حدث تحول من فن يتسلط عليه الشعور الدينى إلى فن يزداد قرباً وتعبيراً عن الاحتياجات البشرية الدينوية ، فتحول الفن من إطار المعبد أو الكنيسة إلى فن الحجرة Chambre ، وفى عصر النهضة نجد تحول الفنانين تدريجياً إلى الفن

---

(١) مدرسة فنية أنشئت فى الفترة ما بين عام ١٩١٩ — ١٩٣٣ بألمانيا ثم نقلت نشاطها إلى أمريكا لهجرة روادها وسنتكلم بالتفصيل عنها فيما بعد .

الجميل ، بينما اشتغل أصحاب الحرف على الاحتياجات العملية فى التصميم المعمارى للمبانى والصناعات اليدوية وغيرها وهكذا أصبح التمييز بين ما نسميه بالفنون الجميلة والصناعات اليدوية واضحاً .

وفى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر أصبح من الممكن تصنيع المنتجات آلياً ، كتصنيع كرسى مثلا إذ قل من ناحية الجودة وإزداد انتاجه آلياً . مع ظهور قله الجودة فى هذه المنتجات عن المنتجات اليدوية وكذلك اختفى العنصر الجمالى فى إخراج السلعة الصناعية بعد أن كان عنصراً هاماً فى الصناعات اليدوية .

ومع تعاظم الانتاج ووفرته نتيجة استخدامه الآلة والمستوى الزخرفى فيه تنبه رجال الصناعة خاصة فى انجلترا إلى هذا النقص فقاموا بمحاولات لإعادة الخصائص الجمالية والفنية فى المصنوعات بهدف زيادة الإقبال على شراء المنتجات السلعية والارتفاع بنسبة المبيعات وذلك عن طريق اخراج المنتجات بصورة جذابة وجميلة .

ولقد كان إنشاء المتحف الأهلى بلندن National Gallery عام ١٨٣٢ لهذا الغرض حتى يشد انتباه المشتغلين بالصناعة إلى روائع الفن العالمى من تصوير ونحت وحفر وزخرفة الخ . . . ولقد أثمرت هذه الطريقة فيما ظهر من حرص رجالات الصناعة على الاهتمام بالعامل الجمالى وإضافته إلى المنتجات المصنوعة آلياً ، بل لقد تنافس كثير منهم فى هذا المضمار .

وحفل منتصف القرن التاسع عشر بانشاء عدد من المدارس الفنية والمتاحف والمعارض لتساعد الصناعة والمصممين الصناعيين ولتمدهم بأفكار ناضجة أخذت من التراث الفنى للاستعانة بها فى منتجاتهم .

وعلى سبيل المثال نجد أن نمو المذهب الرومانسى قد ترك أثره فى تصميم

العمارة والآلات فى القرن التاسع عشر . إذ يعتبر جسر لنـــدن من الأمثلة على هذا حيث نجد امتزاج أشغال الحديد مع العمارة الاسكتلندية فى القواعد المحمل عليها الكوبرى وكان « جون راسكين » الفليسوف الجمالى — فى ذلك الوقت — من أبرز المدافعين الذين دعوا إلى الاقتباس من الطـراز القوطى المعمارى فى العصر الحديث . وكان لدعوته هذه أثرها . فقد تم إنشاء نفق السكك الحديدية على الطراز القوطى ومنها محطة سكة حديد تيودور التى استخدمت فيها زخارف مستوحاة من القرون الوسطى .

كما نالت بعض المذاهب الفنية الأخرى استجابة قوية فى مجالات الثورة الصناعية حيث أمكن تطبيق الفن على المنتجات الصناعية . ففى الفترة ما بين عام ١٨٩٠ وعام ١٩١٠ أظهرت حركة التجديد فى الفن نوعاً من الزخرفة تمثل فن الإعلانات أو الملصقات الدعائية . وفى تصميم الكتب والعمارة والأثاث وفى تخطيط الميادين العامة والحدائق . وبقدر أهمية هذا التجديد من وجهة النظر الزخرفية بقدر ما كان تأثيره فى مجالات الصناعة والمعمار . و يمكن القول بأنه حقق الدور الكبير فى عصر الآلة وعليه قامت مشكلة التصميم الصناعى — على حد قول أشهر المصممين « سوليفان » و« فان دى ميليه » — إلا أنه بعد الحرب العالمية الأولى وما طرأ على المجتمعات من تغيير كبير فى مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية بدأ المصممون فى التفكير فى أسس جديدة للطراز المناسب للفن والصناعة .

وما أن أصبح عصر الآلة أمراً واقعياً . بدأ الناس لا يهتمون فقـط بكيفية استخدام الأشياء أو المنتجات الصناعية بل يهتمون أيضاً بالحصول على الشىء الجميل .

وقد كان تأثير الاتجاهات والمدارس الفنية فى الصناعة فى العصر الحديث

واضحاً . ومن أبرز المدارس الفنية التى سبق الإشارة إليه مدرسة الباهوس Bauhaus وكانت الفكرة هى انشاء أتيلهات (مراسم) لعمل التجارب على الخامات الجديدة والوسائل المعملية لعصر الآلة والعمل على تطوير التصميمات والنماذج الانتاجية للانتاج الصناعى وتقديم كافة التجارب والخبرات للفنان المصمم مما يجعله قادراً على تفهم مشكلات الصناعة وذلك بالتعرف على خصائص وخصوبة المادة أو الخامة المستخدمة فى الانتاج بطريقة علمية دقيقة وهى تحرر الفنان المبدع أو المصمم المبتكر من معلوماته السابقة . لأعادة تهيئته لعـــالم الانتاج الواقعى . وقد أستهدفت مدرسة الباهوس أيضاً رجال الصناعة لتنميـــة ذوقهم الجمالى للتخفيف من سطوة المادية والنفعيـــة .

ومجمل القول إن هذه المدرسة الفنية جعلت مهمتها الحيوية هى تلقين طبيعة التصميم الجزء لا يتجزأ من كل ما يستخدم فى الحياة اليومية . واستهدفت أيضاً من أى تصميم أن يتطـــور من أجل خدمة الناس لحياة أفضل . وقد كان تأثير تعاليم الباهوس فى هجرتها إلى أمريكا مؤثرا وفعالا ، فقد كان لهجرة جروبيوس واستقراره فى هارفارد أثره فى تغيير الطرز المعمارية.

---

(١) مدرسة فنية أنشئت بمدينة فايمار بالمانيا سنة ١٩١٩ وأساس التسمية Bauhaus تعنى بناء البيت وقد قامت لتناهض الاكاديمية التى سادت فى مدارس الفن بألمانيا ومن أبرز روادها المهندس المعمارى الفنان والترجروبيوس Walter Gropius ومن الفنانين الآخرين ليونيل فيننجر L. Fininger وبول كلى Paul Klee واشكارشليمر O. Schelemer وفاسيلى كاندينسكى W. Kandinsky وموهلى ناجى M. Nagy ثم انتقلت فى عام ١٩٢٩ تحت الضغط النازى إلى مدينة (ديساو وأغلقت أبوابها فى عام ١٩٣٣ ثم رحل روادها مهاجرين لامريكا واستقروا فيها منذ عام ١٩٣٧ وأقاموا معارضهم بها وكان أخرها فى عام ١٩٥٠ بميونخ وكان لها تأثير فى الفن الأمريكى المعاصر وفى العمارة الأمريكية (ناطحات السحاب) .

لمبانى التعليم بما يتجاوب مع طبيعة الحياة الأمريكية ، كما كان لغيره من رواد هذه المدرسة أن مكنت للتصميم الصناعى بأمريكا من التطور السريع بقدرة فائقة فى مشروعات الانشاءات والعمارة والطرق والمواصلات.

ويمكن أن نقول بأن الاتجاه الحديث للفن الصناعى كان وليدا لعلم الجمال وتطبيقاته فى مجالات الحياة والمعيشة والمنتجات الصناعية لذلك ، وكأن المصممون الصناعيون يؤمنون بقيم جمالية متطورة تراكب حركة التطور والتصنيع . ويكفى أن ننتقى أنموذجا من الأدوات الصناعية . كآلة التليفون مثلا أو الموقد (الفرن البوتاجاز) حتى نجد تطوراً كبيراً فى الشكل وفى كيفية الاستخدام بما يحقق القاعدة الجمالية التى يستهدفها المصمم الصناعى ، بمعنى أن الوظيفة الجمالية لشكل المنتج وملمسه ولونه وحركته وحجمه وجاذبيته أمور هامة من الناحية الجمالية .

ومما لا شك فيه أن الهدف الذى يحرك المصمم الصناعى التطور المنتجات يتجاوز نطاق المنافسة التجارية ، إلى تحقيق بعض السمات الجمالية لكى يأتى التصميم الناجح فى شكل جذاب ، والحقيقة أن الأشياء النفعية المعروضة فى بعض المتاحف أو قاعات العرض لم تقلل كذلك من الهدف التجارى الأساسى لرجال الصناعة إلى جانب قيمتها الجميلة .

القيمة الجمالية فى الصناعة :

قد تكون بعض منتجات الفن الصناعى بالمستوى الجمالى المطلوب ، وذلك نتيجة لمستوى محدود من تنفيذ التصميم دون أن يحقق التصميم الأمثل ،

L'Estétique industrielle, par D. Haisman et G. Patrix p. 36 presses univerritaires du France 1965.

وقد يأتى العكس تماما فنجد مستوى التنفيذ تتوفر فيه الجودة الصناعية دون توفر الطابع الجمالى أو الزخرفة أو الجاذبية وقد حدد دنيس هويسمان D. Husman (١) علم الجمال الصناعى بقوله إنه يعنى بكل ما هو جيد وجميل فى الانتاج الصناعى . وما يضفيه من قيمة جمالية تفرض نفسها على المنتجات الصناعية وفق مجموعة القواعد الآتية :

(١) القاعدة الاقتصادية : Loi économi

بالنسبة لما يتعلق بتوفر الخامة المستخدمة فى الصناعة وثرائها وخصوبتها وإمكان تصنيعها وأخراجها بصورة جذابة .

(٢) القاعدة الوظيفية : Loi e l'aptigux à l'emploi

بالنسبة للقيمة العملية للمنتجات وتوفر الانسجام والوحدة بما تحقق الغرض والفائدة من استخدامها العملى .

(٣) قاعدة الانسجام بين المظهر و الاستخدام

Loi d'harmonieseentre l'apparencet l'emploi

مما يتوفر فيه الخصائص الجميلة للشكل والحجم واللون وبين الأشباع العملى والاستخدام فى الحياة .

(٤) قاعدة الوحدة والموضوع Loi d'unité t de composition

بالنسبة لتوليفة العناصر المتباينة فى تركيب صناعى فى إطار جذاب .

(٥) قاعدة الأسلوب Loi du style

بالنسبة لأسلوب الانتاج الصناعى والحرفى باستغلال كافة المهارات والقدرات التكنيكية .

---

(١) المصدر السابق .

(٦) قاعدة التطور والنسبية Loi d'évolution et de relativité

بما يكفل أمكان تطوير المنتجات الصناعية وملاءمتها لعوامل ومتغيرات متباينة .

(٧) قاعدة الذوق Loi du gout

من حيث اختيار الأبعاد والشكل والحجم والتفاصيل والألوان .

(٨) قاعدة الإشباع Loi de satisfation

بما يحقق التعبير عن استخدام المنتجات فى وظائفها المحددة وقيامها بوظيفتها على أكمل وجه .

(٩) قاعدة الحركة Loi du mouvement

من حيث مجال الحركة والحيز المحيط والظروف الجوية أو المائية أو الارتفاع أو العمق .

(١٠) القاعدة التجارية Loi commercial

بما يكفل للسلعة خصائص الجاذبية وتسويقها والإقبال عليها .

(١١) القاعدة الغائية أو الوسيلة Loi de hierarchie ou dean filité

من حيث الخصائص الجمالية لاتبعدنا عن الغاية من السلعة المنتجة .

(١٢) القاعدة المرنة Loi de Probite

من حيث متطلبات المنتجات من المرونة والاختيار بين المواد المصنوعة منها لامكان تشغيلها .

(١٣) القاعدة التضمنية Loi des arts impliqués

بما يحقق التكامل بين البيئة الصناعية الجميلة وبين العمل واستخدامها .

والانتاج بصفة عامة عن طريق التصميم الصناعى نتيجة لتخطيطات يتحرك

(٥)

بفعل خيالنا الفنى وقدرتنا على الابتكار وقد يكون محصلة هذا الخيال تجريدا لشكل منتجات معينة وتطوير صناعتها .

وقد يتقبل معظمنا الواقع بما فيه من أنواع فنية صناعية كالعمارة والتصوير وصناعة النسيج والأوانى وغيرها باعتبارها انعكاسات لقوة العصروحضارته وتقدمه الصناعى) ، كتكوين موندريان فى العمارة الشاهقة — ناطحات السحاب — بأمريكا) وقد نتقبل أشياء صناعية أو منتجات مصنوعة — لا لأنها مفيدة بل ولأنها جميلة أيضاً .

ولقدكان فى مقدور رواد عصر النهضة أمثال ليوناد دافنشى أن يقوموا بتصميم كثيرمن الأثاث والملابس والمبانى والميادين العامة لما لهم من طاقات هائلة ودراية كبيرة بالفنون المختلفة وبتطبيقاتها العملية .

ومن المؤكد أن تأثير الفنون الجميلة الحديثة فى الفنون الصناعية والتطبيقية واضح للغاية . ، فنجد أكثر من فنان يتحول تدريجياً إلى فن الإعلان وتصميم علب التعبئة ، وكذا الأثاث وما شابه ذلك ، بل قد يتجاوز ذلك إلى قيامهم بدور المصممين الصناعيين ومن خلال النماذج الواردة والتخطيطات الأولية (الكروكيات) نبين الغرض الوظيفى وأهميته بالنسبة للتصميم الحديث وهو الحاجة إلى انتاج أشكال معدة — فى حد ذاتها — عن وظيفة العمل المصنوع ، فالسيارة يجب أن تتخذ شكل السيارة وليس شكل عربة نقل — فالجمال ينبغى أن ينبع من هذا الترابط العملى بينه وبين الوظيفة بدلا من أن يظهر كأنه إضافة سلعية لتزيد من قوتها الشرائية — فقطار الديزل فى وقتنا هذا يختلف تماما فى المظهر عن القطارات القديمة حيث كان مظهرها غير سليم لسرعته نسبياً ولم تكن سوى مجرد ماكينة مثبت بها عجلات ، أما الديزل الحديث فيعطى أحساساً بالسرعة بشكله الانسيابى الطويل ، وليس

هذا الشكل مجرد العمل على تقليل الرياح فحسب دلالة على الغرض الوظيفى) إلا أنها تجعل الشكل يتبع الغرض الذى صمم من أجله .

وينطبق نفس الشيء على الطائرة والسفينة والسيارة ، فقد اتفق على أن السيارات التى انتجت على التوالى منذ عام ١٩٠٠ شكلها أفضل بكثير مما كانت عليه حيث كانت مجرد عربة متحركة تشبه تلك العربة التى يجرها الخيول ، ولكن إذا كان لتطور شكل السيارة تأثير فى قوتها فهذا شيء يختلف منذ كان تصميم بعض السيارات الحديثة غير متكامل من الناحية العملية ، وأن عدم تنسيق موقف السيارات ، لدليل على أن تصميم السيارات له صلة بالمكان ولو أنه من الممكن الحكم على السيارات الانسيابية بالنسبة لسرعتها إلا أن مقدار انسيابها ليس له صلة مباشرة بدرجة السرعة المطلوبة — ما عدا سيارات السباق .

وقد تكون الحاجة إلى مثل هذه العلاقة بين الشكل والغرض الوظيفى مدعاة للدهشة أحيانا مثلى نجد فى الدراجة الخاصة بالأطفال أو مفراة (مفرمة اللحم) أو المكوى الكهربية ، حيث أنها صنعت بشكل انسيابى ذلك لأن الغرض الاستعمالى للشيء ليس له صلة بالشكل الجديد ذى الأسلوب الرقيق

وثمة تساؤل وهو أن مكان الفنان الصناعى فى مجتمعنا يقع إلى حد ما بين عالم الفن وبين عالم التجارة — وفى مجالات مختلفة — ومهما يكن موضع المصمم الصناعى فانه بلا شك قد حقق للانسانية الكثير من التقدم الصناعى بشكل ملموس من أجل حياة أفضل .

ولعل دور الفنون الصناعية والتطبيقية فى عصرنا هذا يعكس الطابع المعاصر للفنون الجميلة بوجه عام ، إذ يبين التاريخ أن هذا يقسر العلاقة بينهما فنجد على سبيل المثال لا الحصر أن فن الأثاث الايطالى أو الأوانى الفخارية لا ينفصلان عن الفنون الجميلة فى العصر اليونانى أو العصر الايطالى .

ولقد استخدم الفن الصناعى المعاصر المصممين النابغين وسمحت الشركات بما لديها من إمكانيات حالية أن تستهدف إيجاد تصميات كثير من الأدوات التى ترضى أذواق شعبية على مستوى بلدان العالم فى مجالات صناعة السيارة أو النسيج أو طباعة الأقمشة ... الخ .

وما نشاهده من سيارات متشابهة وأثاثات متشابهة وطرز الملابس المتشابهة هى نتيجة انتاج بالجملة وتسويقها عن طريق الاعلانات المطبوعة بالجملة والتى تنتشر بين الملايين .

ومن سمات العصر الحديث تحول عدد كبير ممن يزاولون الفن الجميل إلى الفن الصناعى والتطبيقى نتيجة للصعوبات التى يواجهونها لتسويق مصنفاتهم الفنية فيسعون إلى الربح وربط انتاجهم الفنى بحاجات اجتماعية وصناعية ملموسة تعود على الفنان وعلى الممول بالفائدة . ، وبين العوامل المختلفة والمتغيرات التى دفعت بالفنانين بعد النمو الاقتصادى الرأسمالى والتـــوسع الصناعى وتطور أساليب الانتاج فى العالم وبين القـــيم والمعايير الجمالية والنزعات الفنية نجد أن انفصال الفنان الحديث عن المجتمع ووقوعه تحت وطأة رجال الصناعة دفعت به إلى انتهاج أساليب تجريدية ورمزية غريبة ، كما دفعت فى بعض الأحيان إلى الانتماء لجماعات من الفنانين أو جمعيات لها اهتمامات اجتماعية خاصة . وبهذا نجد أن مسار الحركة الفنية العامة تحول تدريجياً من الاكاديميات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى جماعات الفنانين الخاصة والمدارس الفنية الحديثة كالتكعيبية والوحشية والباروك والبلورايدر ، والسريالية وغيرها .

وإذا ما حاولنا أن نتطلع إلى مستقبل علم الجمال الصناعى ، فانه يتعين علينا أن ننظر بعين الاعتبار إلى ذلك التطور الهائل فى مجال التكنولوجيا

---

(١) المصدر السابق ص ٦٨ .

الذى ترك أثره الواضح فى حياتنا ووسائل معيشتنا ، فقد ترك بصماته الواضحة فى منتجاتنا الصناعية وفى مدننا ومنشئاتنا الصناعية وبيوتنا وكافة الأشياء النافعة التى نستخدمها فى حياتنا اليومية .

ومما لا شك فيه أن القوى المحركة أو الطاقة الفعالة لحضارتنا تكمن فى شكل الوقود الذى استخدمته البشرية منذ أقدم عصورها بادئة بالكربون فالبخار فالبترول فالكهرباء فى القوى المائية الهيدروليكية فالطاقة الشمسية فالطاقة الذرية التى يحاول العلم أن يستخدمها فى الأغراض الصناعية والسلم .

وبهذا القدر السريع المتطور لمجالات استخدام الطاقة فى الصناعة ، فان عالم الجمال عليه أن يلاحق هذه التغيرات المستقبلة ، على امتداد الأزمنة الماضية وعبر الحاضر وامتداد نحو المستقبل ، فثمة أشياء نافعة وأدوات مختلفة وتصميمات زخرفية ومعمارية وطباعة فى حاجة إلى خيال ابداعى وتصميمات متطورة وتخطيط على المدى البعيد يتعين على الفنان المصمم أن يعيه ويدركه تماماً من خلال الاستطيقا الصناعية أو علم الجمال الصناعى بما ينطوى عليه من قيم جمالية ونفعية توجه الانتاج الصناعى إلى الوجهة السليمة .

وبهذا فان علم الجمال الصناعى — ولا يزال يانعا — يصبح بمقدوره أن يعبر عن تلك الرغبة المستمرة لتأكيد الجمال فى مجالات الحياة قديمها وحاضرها ومستقبلها .

الفصل الثالث

معنى التقدير الجمالى

تكلمنا فى المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمت علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه فى العصر الحديث . ونريد الآن أن نبحث فى حقيقة الظاهرة الجمالية . وما يرتبط بها من أحكام . ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قيمى مناطه عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يتعين علينا أن نفسر أولا من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فانه يتعين أن ندرس القيمة الجمالية فى علاقتها مع قيمتى الحق والخير .

لنبدأ أولا بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال فى موضع آخر .

معنى التقدير الجمالى :

حينما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة وتتغلب علية أطواراً أخرى . وكان يتجه أيضاً بغرائزه وبعقله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والمشرب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته ولبقاء نوعه . وكان هذا الانسان الأول يعيش على حرفة الجمع والإلتقاط إذ كانت الطبيعة تلقى إليه طواعية بأكلها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأى مجهود بشرى لتكييف هذا الإنتاج وتحديده كيفاً أو كما أو زمنا أو كما نعهد فى أساليب الإنتاج الزراعى المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه وتدبير المسكن والملبس وما إلى ذلك .

وعلى هذا فلم تكن لدى الإنسان الأول حاجة أوميل طبيعى يدفعه إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل ، منذ كانت غايته الأولى الإنتفاع العملى من هذه الظاهرات فحسب . وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية بعد إشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جدا لإستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان الأول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع فى تصوره عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى تصوره الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه كان — على أية حال — صورة صلحت لأن يتصرف الإنسان ويسلك بحسبها ، وقد وضعت هذه الصورة للتعديل والتغير تدريجياً حسب تجارب الإنسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الأخطاء بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر — يكون أساساً للسلوك الإنسانى — هو الذى مهد لظهور العلم أو ما يشبه العلم . وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدماً ويتبلور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم الطبيعية وكذلك فان اتجاه الإنسان إلى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والإجتماع والإقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير الفنى فان ذلك لم يكن راجعاً إلى تأخر مرحلة الإستمتاع الفنى عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنياً ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منها على الأخرى ، فلقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية . وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا « الشعور الخالص » الذى لا يرتبط بأية غاية نفعية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ،

والتعبير عنه ، فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتناثر الرذاذ فى جميع الإتجاهات مختلطاً بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متناسقة ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من غابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وانتثرت فوق أديمها قطعان الماشية وتخللتها زهور جميلة الألوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقاً بأنه منظر جميل(١) وللشعور بالجمال فى هذه اللحظة أسباب عدة لتكون موضوع دراستنا فى فصول مقبلة . والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأولى بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الإستمتاع بالظاهرة الجمالية .

الإستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتى فى مرحلة زمانية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزاً سيكولوجياً بل هو تمييز منطقى ، ولهذا فاننا حينما نتكلم عن تتالى الشعور والإستمتاع تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجاً بل هو تمييز منطقى ، ولهذا فاننا حينما نتكلم عن تتالى الشعوروالإستمتاع زمانياً فاننا نترجم التتالى المنطقى بأسلوب زمانى ، وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، ذلك لأنه من الناحية السيكولوجية تترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الإستمتاع به . فالحكم الجمالى أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك ماثل أمام عمل أو أثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوعاً

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجمال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجمال فى الطبيعة . وبعضهم يعتبرها جمالا ثانويا (راجع ول ديورانت مباهج الفلسفة ج١ ص ٢٩٢ .

من الوميض الخاطف الذى يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ، ولا تكاد تستبين سيكولوجياً أى تمييز أوفاصل جمالى بين الشعور بالجمال والاستمتاع به فى مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به فى نفس الوقت ، ولكن لحظات الإستمتاع قد تطول أو تستمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار ، لهذا فان لحظات الإستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرى للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية . على أنه يحدث فى بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثرا فنياً المرة بعد الأخرى فانك تحس فى زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح أمامك فتثير فى نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الأثر بذلك قد ترابط مع نفسك وتداخل فى أعماقها وأثر فيها . فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالإستغراق أو الإندماج أو بالتوجد أى النفاذ داخل الأثر الفنى ومعايشته فى صميم حياته النابضة ، وربما انتهى الأمر إلى نوع من التقمص والوجدانى وهى حالة تتجسد فيها الصورة فى ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هى الغاية القصوى للتربية الفنية .

وبعد الشعور بالأثر الفنى والإستمتاع به ، نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به وقدتتم هذه المرحلة عن طريق الغناء ، ويقال بالفعل : إن أول وسائل التعبير الفنى عن الشعور بالجمال هو الغناء ، وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أوبالموسيقى ، كدق الطبول والنفخ فى النفير وقد يكون أيضاً بالكتابة نثراً أو شعراً .

وإذا انتقلنا إلى الفنان ، فان الذى ينتج أثرا فنياً ، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فيلقى بنظره على ما أنتجه من أثر فى محاولا

أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن — وبعد انتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى — يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للهيئة التى يعيش فيها سواء — كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم فنية خاصة — ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحياً ما أنتجه من أثر ، نجده يشعر بجمال أثره الفنى مهما كان حكم الآخرين عليه ، لأن هذا الأثر الذى أبدعه يكون انعكاساً لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيرا حياً عن زمانه النفسى .

ونترك الفنان لنتجه إلى الشخص لمستمتع بالأثر الفنى . فاذا كان الفنان يرى دائماً — وبعد لحظات المقارنة — أن آثاره التى انتجها تبلغ مبلغ الجمال ، فان المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى — إذا ما توجه إلى الأثر الفنى بعين مقارنة فاحصة — فاذا ما تحقق من جمال الأثر الفنى فانه يشعر بنوع من اللـــذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنـــوية وهذه اللذه أو الغبطة التى تعقب التقدير الجمالى أو حال الشعور بالجمال ، هى ضرب من المكافأة المعنوية على تقدير الجمالى — أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التى مكنته من أن ينفذ إلى باطن الأثر الفنى وأن يدرك نواحى الجمال فيه . وإذن فالحكم بأن هذا الأثر أو ذاك جميل ، يصحبه عادة شعور باللذة وهذا الشعور أو هذه النشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة — كما ذكرنا — على نجاحنا فى سبر أغوار الأثر الفنى والكشف من مدى ثرائه ، وهى بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفنى .

فاذا أتيح لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى بتكرار المشاهدة لآثار الفنانين وانتاجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نتساءل عما إذا كان فى استطاعة هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويدرك ما هيته بعد استحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية ؟

الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى فى مجال التربية الجمالية ، ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدى بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة .

وقد حاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور . لا فى مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحتى إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب — وإن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للاثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فاننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفاً تاماً ، لاختلاف مواقفنا الحسية وتشتتها وتباين احساساتنا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف . . . الخ » .

ثم لنفرض جدلا أننا قد عرفنا الجمال تعريفاً كاملا من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وما هيته بحيث يمكن لنا أن نلمس — بواسطته — مسحة الجمال العالقة بالأثر الفنى مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أن أى تعريف مهما كان تاماً فانه لن يعلم فرد حقيقة الجمال وماهيته ، وذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتعلق بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فاذا أنت تناولت معادلة رياضية وعالجتها ووصلت بعدها إلى الحل المجهول ، فهل

ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المعادلة . وبمعنى آخر هل الحل الذى وصلت إليه فى هذه المعادلة يختلف عن الحل الصحيح الذى وصل إليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وهل إذا أضفت أنت رمزا يشير إلى حالتك السيكولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التى يتوصل إليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز (ص) المعبر عن حالته السيكولوجية عن الرمز (صˉ) المعبر عن حالتك ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة فى الحالتين .

وهذا يعنى أن العامل السيكولوجى (ص) فى الحالة الأولى . (ص) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أن يكون أبدا للعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية ، أما فيما يختص بالظاهرات الجمالية ، فان الوضع يتغير تماماً ، فلسنا هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الإرتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم . وإذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليليا أو تركيبيا.

وكما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الأخلاقية ، ولا سيما عند اتباع المدرسة العقلية ، فبينما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد أنه يتعذر إصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية تشمل جميع الأفراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطاً باستحسان المجتمع أو تقبيحه لها .

ويبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين

أذواق الناس وإلى تنوع اهتمامهم . لنحاول إذن أن نفسر بعض الشيء (١) موقف المدرسة الاجتماعية إن هذا الحل الذى يسوقه الاجتماعيون يتضمن محاولة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حصيلة للمجتمع وليس للأفراد ؛ وقد انساقت المدرسة الإجتماعية فى هذا التيار المعارض للنزعة الفردية مع التيار الوضعى الذى ابتدعه « أوجست كونت » فى غضون القرن التاسع عشر ، وقد حسب هؤلاء المعارضون للنزعة الفردية أنهم بهذا يحترمون الأسلوب العلمى التجريبى ، ولكن الحقيقة — كما سنرى — أن موقفهم هذا ينطوى على تنكر ومجافاة للروح العلمية الحقة . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الإجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطاً بعيداً فى تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية . فأجهدوا أنفسهم فى تقنين المقاييس المادية للظاهرات الجمالية لكى يتيسر إخضاع هذه الظاهرات لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلا يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو التمثال إلى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين أو أنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدات الرسم . وأيضاً مثل الزاوية التى يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها . . . . الخ .

وعلى العموم فانه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون فى المقام الأول تآلف الألوان وانسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد فى الطبيعة مباشرة . ومما تجدر الإشارة إليه أن فريقاً من هؤلاء أو ممن تأثر بهم ممن يرون إمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن . أى على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام جمالية على الأجسام الإنسانية والحيوانية فتراهم يخضعون الجسم الحى لمقاييس مترية للطول

---

(١) سنتعرض لهذا الموضوع بالتفصيل فى فصل قادم .

والعرض والخصر والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى ، أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الانسانى فقط . ثم يستخرجون لتوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكى تصبح مقاييس نهائية للجمال الحى .

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعاً غفلوا عن أن الإنسان كائن حى مركب من نفس وجسم . وأن هذه المقاييس التى يجهدون أنفسهم فى وضعها وتطبيقها — مهما بلغت درجة عالية من الدقة — فانها لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن نقيس سوى مظاهره البادية أمامنا . وهى بهذا لن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ، ذلك اللون الذى يحس به الفنان ويستمد منه وحيه فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك يحس به المتذوق لهذا الأثر فيتجاوب معه نفسياً سواء كان هذا التجاوب راجعاً إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ما تثيره الصورة فى نفس المتذوق من ذكريات تتعلق به . فتتدخل كعامل مؤثر فى تكوين الحكم الجمالى . ولو أنه لا يعتبر عملاجمالياً . نقياً رغم أن قسطاً كبيراً من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفنى قد يرجع إلى وقائع وذكريات فى حياة المشاهد المتذوق . تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلا خالدا . فانه يقال إن المشاهد للجوكندا وهو فى حال المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هانئة ، إذا رجع يوماً آخر لمشاهدتها وكان على عكس حاله الأول ، حزيناً متألما فانه يرى نفس الصورة وهى فى حالة الابتئاس والحزن ، والواقع أن التقدير الجمالى القائم على تداعى المعانى والذكريات وحدها لا يكون تقديراً من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجمالى الذى يقترب من الحدس الخالق للفنان ، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى ، وانثيال ذكرياته الخاصة بحياته هو . وسنرى — بصدد الموسيقى وتذوقها — كيف أن التذوق الحقيقى للموسيقى

يكاد يخلو من تداعي الذكريات . فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن تستهوينا — عند البداية — ذكرياتنا الخاصة . وسرعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ، لما يثيره من لواعج النفس وشجونها ، ولما ينطوى عليه من جمل موسيقية تنسجم مع لوننا النفسى . ومع هذا فان التقدير الجمالى للحن . هو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى ويتماس مع موضوعه ، سواء كان قصيدا سيمفونياً أو موسيقى وصفية أو رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا ، إذ هى موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) . . . وإذن فالعامل النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ، هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن ثمة رابطة وثيقة بين الفنان والأثر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللمشاهد المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والإجتماعية وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت جميعاً العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جمالى رشيد . وإذا كان بعض من تصدوا للدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع مقاييس عامة لبعض الظاهرات الفنية — وهذا مايسمى بالموقف الأكاديمى فى الفن — فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى الأفق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون به إلى أن تجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفاً أكاديمياً جديدا فى الفن . ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمى الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا . ويلاحظ — كما يقول برجسون — أن هؤلاء الذين يخضعون الظاهرات الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد أخفقوا فى إدراك الذبذبات الحية للعمل الفنى فى وحدته واتساقه وحيويته الدافقة ، لأن كل موضوع فنى يحتفظ بلون

خاص وصبغة مميزة ، وطابع فريد ، إذا كان عملا فنياً خالصاً وحياً . وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى لدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسي الفردى .

الحق والجمال :

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة فى العمل الفنى ، وهى التى تسمح بأن تنعته بالجمال ، فان الشيء يخلو من الجمال إذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق فى ميدان الفن مطابق للصواب فى ميدان البحث عما هو حق . إذ الصدق فى ميدان التعبير الفنى متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو فى تعبيرها القوى المخلص عن المشاعر الجميلة . فليس الجمال هوالحق المنطقى أو الفلسفى أو العلمى ، ولكنه الحقيقة منظور إليها من ناحية الوجدان والشعور .

الخير والجمال (١) :

وليس الجمال خيراً أو منفعة . ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجمال بالذات والخير بالذات . فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذى تعارف عليه الناس — كما نجد ذلك عند اتباع مدرسة الفن للفن . ومن ثمت فلا يمكن وصف الأثر الفنى بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد فى مجال التذوق الفنى يجعل من الصعب تعريف الجمال ، ومع هذا فانه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعاً مشتركاً وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب سنتناولها بالدراسة فى الفصول القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالا إلى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالى . فقد يكون الإختلاف راجعاً إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير

---

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة فى فصل قادم من الكتاب .

ماضى كل منا فى الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا فى عملية التقدير الجمالى . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائماً بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشىء الجميل يجب أن يكون نافعاً أومفيداً . والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقاً . إنما يتصادف أن يكون الشىء الجميل نافعاً . ولكن تحقيقه لمنفعة ما ، لا مدخل له فى نعتـه بالجمال .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال فى الشىء وصفة الإمتناع أو الملاءمة فيه . كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجمال والجاذبية الجنسية . فكثيراً ما نحكم على المرأة بالجمال لأنها تمتلىء أنوثة وجاذبية وجنسية ، فيقع التقدير الجمالى تحت وطأة الشعور الجنسى . ولو أن فرويد — كما سنرى — سيقول بهذا التفسير .

وأخيرا فاننا قد نحكم على الشىء بالجمال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل . إذ أن الألفة قد تنقص من تقديرنا لجمال الأشياء . والأمر الذى لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجمال فى الشىء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيرا ما نعجز عن فصل هذه الصفات فتدخل فى تقديرنا الجمال الشىء . ويكون ذلك داعياً إلى التشتت الكبير فى اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التى تتداخل مع صفة الجمال فى الشىء الجميل كلما ازداد اقترابه من إدراك الطابع الجمالى فى الشىء الجميل .

على أن تذوق الجمال فى حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، ولكنها مرتبطة أشد الإرتباط بالموضوع القادر على أن يثبت فينا هذا التوجد ، فالتقييم الجمالى إذن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التى نستحوذ على مشاعرنا

بما ركب فيها من سمات جمالية تجر نا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال . فالجهد الجمالى ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة . وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس (١) أى عن دلالة الصورة على الإحساس ، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا . يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية الانفعال العاطفى المصاحب للاحساس بالجمال . وأيضاً من ناحية التحامه وتجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبدع للصورة من ثراء وألوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من ايدلوجيته أى من أفكاره وآرائه وتقاليد عصره ونظمه السياسية والاجتماعية . وكذلك ما يمنحه للأثر الفنى من تكنية بارعة أو سمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينة .

---

(١) فلسفة الجمال — تأليف جاريت — الفصل السادس (الجمال والتعبير).

الفصل الرابع

حقيقة التجربة الجمالية

لقد اتضح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التى تسبق الحكم الجمالى عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفـــة .

وليس هناك من شك فى أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريداً لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهى ليست نوعاً من الاستدلال المنطقى القائم على التأمل العقلى الخالص ، بل هى ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة ايجابية تلتقى فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فانه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون الذوق العام أو الشعور العام ، فنتساءل أولا عما يعنيه الرجل العادى حينما يصف شيئاً ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالى لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما هو جميل وما هو نافع ، وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير ، وكل هذه المعانى يرتبط كلها أو بعضها بمفهوم الجمال عند الرجل العادى ، بحيث يتعذر أن تجد معنى الجمال لديه مبرءاً منها . بل أن الكثير من هذه المعانى يتداخل بالفعل فى الأحكام الجمالية للمثقفين أولذوى الأذواق المرهفة ، فقد يكون الشىء لديهم جميلا ونافعاً معاً ، أو قد يكون جميلا ولطيفاً أو لذيذاً أو مريحاً للاعصاب فى نفس الوقت .

وقد ينطوى الشىء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى

نعتنا له بالجمال . فقد نقول مثلا عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أن في نفس الوقت لون مريح للأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة وكذلك فان البطولة نافعة فهى تدفع بالانسان إلى المجد ، وقد تحمى ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهى أيضاً خير لأنها تتجه فى الغالب إلى نصرة الخير على الشر ، إذ البطولة مقرونة فى الغالب بالشرف والنبل

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد تكون له صفات أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن تميز بالتجربة الواعية بين معنى الجمال فى هذه الأشياء وما ينضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية إلا أننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العادى تتداخل لديه هذه المعانى المتضاربة فى إدراكه لمعنى الجمال . فالشيء جميل فى نظره إذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق الجمالى — أى المثقف تثقيفاً جمالياً — القبح كل القبح فى شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص فى أى شيء أو أثر فنى يكون موضوعاً جمالياً . هذه الخاصية هى كونه جميلا ، ولكننا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى غير الجمالية فى الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فان الفرد الذى يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى فى حكمه على الزهور مثلا ، إنما يعد — من حيث سلامة التذوق — فى درجة أسمى من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعانى المختلفة المصاحبة له ، وقد لا يكون ذلك عن عمد ، أى بقصد تغليب المنفعة أو غيرها من الصفات على الإحساس بالجمال تغليباً يبدو فيه تدخل الإرادة المتعمد الملحوظ ، بل إنه قد يكون مجرد إغفال — غير إرادى — لنواحى

الجمال فى الأشياء ، نظرا لخمود الإحساس بالجمال الذى لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى « جميل » إذن يتميز عن غيره من المعانى الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولسنا نشير بهذا إلى استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعلم والتدريب والتربية الفنية . وإذن فصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا . فقد يتبدى الجمال مثلا فى أثر فنى محرم دينياً أو مستهجن من الناحية الأخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد أمرأة عارية مبرزاً فيه ملامح الأنوثة الصارخة — كما هو الحال فى معظم تماثيل الفنان الفرنسى — رودان . وقد يحكم الأخلاقيون والإجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى مثير لأحط الغرائز وفيه تعبير غير أخلاقى عن جسم المرأة ، الأمر الذى يجعل منه دعوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والإنهيار الأخلاقى . ولكن الذوق الجمالى رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية فى الجمال ، ومع ذلك فاننا يجب أن نضع فى الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من انجاز هذا العمل الفنى هى مجرد إثارة الغريزة والمخالفة المتعمدة للسنن الأخلاقية والاجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه الاتجاهات ، لهذا فاننا نشهد صراعاً دائما بين الفن والدين والأخلاق . وقد آثر معظم الفنانين فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة . أن يعيشوا فى كشف الكنيسة مسترضين لهـا . فقد جاءت أعمالهم القيمة صوراً وتماثيل تبين أمجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجملنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التى تتداخل مع معنى الجمال فى الموضوع الجمالى ، نعود فنتناول بالتفصيل ، فنبحث فى صلة الجمال بالشعور بالارتياح ، ثم علاقته بالمنفعة العملية .

١ — ومن الناحية الأولى نجد أن الشيء قد يكون جميلا فى نظر البعض ولكنه يبدو غير مريح للأعصاب ، أى لا يبعث على الارتياح ، وذلك كموسيقى الجاز وهى نوع من الموسيقى تستخدم فى أدائها آلات ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحماس الدافق وهى تتضمن مقاطع قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول تدق فى عنف وتلاحق سريع فى مجال واسع مترامى الأطراف وسط قبيلة فى غابة استوائية ، ويقال بالفعل إن موطنها الأصلى هو جنوب أفريقيا . وإذن فالمنبع الأول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجى الأفريقى . ويبدو أن هذا النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا فى الولايات المتحدة ، بينما ترى الجزء الجنوبى من العالم الجديد . وقد طلعت عليه ألوان من الموسيقى ذات طابع أسبانى . وقد طغت على غربى أوروبا موسيقى الجاز وبدأت تكتسح العالم كله . مع أنها موسيقى مجهدة للأعصاب تطغى على الحواس ، ولا يكاد المرء يتابع ألحانها حتى يحس بارهاق شديد من هدف عنف الإيقاع وتتابع الدقات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيرى الذى يكون له أثره العصبى على الراقصين على هذا النغم . وإذن فهى نوع من الموسيقى التى لايمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهى جميلة بالنسبة لمن يتعشقها .

وقد يرد الناعتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبى والإجهاد الذى يلقاه الإنسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فانها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكدودين الذين يستمعون إليها ، يصل إذ أنه حينما إلى مستوى عنفها وسرعتها نفسياً ، فانه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص أو المستمع فى تفريغ شحنته من التوتر النفسى ، والإجهاد العصبى . ولهذا فان الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شوط من الممارسة إلى راحة الأعصاب وهدوء البال .

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكى سيمفونى فاننا نلاحظ فى الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعة جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر وشعور بالمجهود العضلى . كلما طال زمن الاستماع . وهو فى أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وأحاسيسه .

أما فى الحالة الثانية فان الاستماع الموسيقى ، إما أن يكون سطحياً أو عميقاً . أما الاستماع السطحى فهو إما أن يولد الطرب أو يثير النفور لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع الموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل التذوق الموسيقى .

أما المستمع السطحى من النوع الثانى ، فان الموسيقى تولد فى نفسه تيارات بعيدة الغور تتعلق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق فى تأملات أو فى أحلام اليقظة ، ويصبح كما لو كانت أذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مذهول أو فى شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق أنه مشغول بمتابعة خلجات نفسه ورؤى أحلامه .

أما الاستماع الموسيقى العميق فانه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاناة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعاً حقيقياً للموسيقى إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرع خياله فيتجه إلى حياته الشعورية أو اللاشعورية بل يتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللحن الموسيقى نفسه فيتابعه متابعة عن كثب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل فى مجموعها رموزا لقصة حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقى تماماً كما يكتب الأديب رواية مثلا . ولنضرب لذلك مثلا : فى « بحيرة البجع » لتشايكوفسكى . نجد قصة حب مصاغة فى قالب أسطورى : أمير

يحب فتاة فتسحر على هيئة بجعة ، فيقضى الأمير ردحاً طويلامن الوقت يبحث فى البحيرة عن حبيبته بين البجع . . . . والمؤلف الموسيقى يبرع فى تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفى تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، وكذلك أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبحثه بتجهد عن حبيبته « البجعة » ، كل هذا نستطيع أن نلاحظه فى هذه السيمفونية الرائعــة ، ونستطيع أن نفسره ونحيط به أثناء سماعنا للحن . وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفونى .

وثمت مثل آخر : أراد فيردى أن يصور مأساة الإنسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، وعرض فيهــا باللحن الموسيقى قصة الإنسان مع القــدر . كيف يقف الإنسان أمام القدر عاجزاً لايستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيما متعاطفاً تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائى رقراق دافىء يتمشى ولو ظاهريا مع آمال المرء وحاجاته . فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ فى الثورة فيرغى ويزبد . ويبطش ويدمر . وتستمع إلى اللحن الموسيقى وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البطش وكأنها جلاميد من الصخر تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الإنسان الذى يسكن على سفح البركان فتبطش به وتقضى عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرته الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ فى التستر وفى ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحــن « فردى » فى تصويره لموضوع قصة الإنسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيك النفس إلى التــأمل والاستغراق فى موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنما

تدق النفس دقاً عنيفاً يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبى الذى يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح – كموسيقى الجاز – جميلا عند طائفة من المتذوقين ، وإذا استطعنا أن نضع حدا فاصلا بين المريح » و « الجميـــل » فاننـا نكون قد قطعنـا شوطاً بعيدا فى تفهم معنى الجمال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يصفون الجمال بأنه خاصية فى الأشياء من شأنها اراحة الأعصاب ، فجمال الطبيعة عند كثير من الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها .

ب – علاقة الجمال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجمال من زاوية المنفعة العملية ، فاننا نجد موقفين متمايزين بهـــذا الصدد :–

١ – **الموقف الاول** : ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير الجمالى ، وأننا نحكم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع ، ولكننا نعتقد أن هذا الرأى لا يقوم على أساس صحيح .

٢ – أما أصحاب **الموقف الثانى** : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة ، فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالعشب السام مثلا ، فانه يصل إلى حد الإضرار والفتك بالماشية وبالناس ، ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره وتحس بجمال منظره رغم عدم نفعه بل مع تحقق ضرره ، وأيضاً مثل الحية الرقطاء التى تصف جلدها بالجمال ، ومع ذلك فان الحية فى ذاتها مخيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فاننا نحكم عليها بالجمال ، وإذن فصفة الجمال لا تتعلق بأية صفة أخرى وذلك لاننا ننظر إليها فى ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فان القيمة الجمالية تتعين لذاتها – لا لنتائجها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية أوالدينية أو الاقتصادية . . . الخ .

ونحن فى الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فاننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والأخلاق . ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والفضائل الأخلاقية فلا صلة أصلا بين الأخلاق والفن(١). إذ ليس الفن فى حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلا مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فقد يوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال فى الفنون التى تستغل فى وسائل الدعاية وكسب الأنصار وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التى تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعاً ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be approuved by the good intention of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its owu sake.

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته .

والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال ، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها . إلا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص . وقد نجد صراعا واضحاً فى حياتنا بين كل من الإتجاه الجمالى والاتجاه الأخلاقى والاتجاه إلى الحق ، وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الاتجاهات الثلاث ، وإما بأن ينفرد بشخصيه يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران .

---

(١) سنتناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل فى فصل قادم .

الفصل الخامس

التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فاننا نجد فيها عنصرين رئيسيين (١) :

أولهما : صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ونستطيع أن نسميها بالرؤيا الجمالية .

ثانيهما : وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحيها وهى كالحامل الشعورى للرؤيا الجمالية .

وحينما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تفاعيلها فى صورة ألحان نفسية داخلية أو نستمع إلى إلقائها ، فاننا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها ، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضاً محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكرياتنا ، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة ، إنما هى صنوف لن (تداعى المعانى) تسرع إلى خيالنا من خلال الإنفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية ، ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد إلى العزلة والشعور بالرقة المتزايدة والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه المشاعر المختلفة تتملكنا حينما نستمع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير قوية الأداء .

---

(١) راجع جويو — مسائل فلسفة الفن المعاصر — الفصول الأربعة الأول .

وهذان العاملان ، أعنى الصور الشعرية والانفعالات الشخصية ، لايمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء . وقد تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مركبة ، وبذلك تكون المشاعر ذاتها متأملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل . أى أنه إذا ما تحولت المشاعر إلى أشياء من الصور ، فأنها تصبح كما قلنا موضوعا للتأمل ، وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . ونقصد من هذا القول إن هناك مركباً لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية . هذا المركب يتألف من الصور والمشاعر والإنفعالات ؛ ولهذا فان الشعر مثلا لايمكن أن يكون مجرد ألفاظ مرصوصة أو مجموعة من المشاعر والإنفعالات فحسب ، ولا يمكن أيضاً أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون مجموعاً من الإثنين . فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر لتآلف عنصرين ، صور + انفعالات أو مشاعر . فلا تمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحدس الغنائى أو بالحدس الخالص الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو حتى إلى عدمها ، فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفنى بالإنفعالات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لكى ينفذ إلى ما يتعلق بالأثر الفنى من صور خارجية ، بل معنى هذا أن الحادس للأثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الأثر ، مدركاً له فى حيويته وفى جدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن ثمت فرقاً واضحاً بين كل من الحدس الجمالى والحدس الفلسفى ، فالحدس الفلسفى قد يكون صوابا أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العـــدم ، أو الضرورة أو الاحتمال ، أما الحدس الجمالى

فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى ثالوث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالى . وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العاملين اللذين أشرنا إليهما ، أعنى الصور الفنية والإنفعالات . بل إن القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ولكن هذه النواحى الأخرى لاتهم الباحث الفنى إلا بقدر ما تثيره فى نفسه من انفعالات وصور .

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

(كأن مثار النقع فوق رؤسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه)

هذا البيت الذى يمدح به بشار الخليفة العباسى إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة . وهو يعلمنا شيئاً فى التاريخ ، أى يعرفنا بواقعة تاريخية هى انتصار الخليفة على أعدائه ، وكل هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالى ولا يهم الباحث الجمالى إلا بقدر ما يثيره هذا التاريخ وهذه الشخصية فى أنفسنا من انفعالات ومشاعر تقديرا للبطولة والشجاعة التى وصف بها الشاعر الخليفة . وأهم شىء فى هذا البيت بالإضافة إلى ما يثيره من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التى يضعها الشاعر تحت أنظارنا فكأنه يتصور أن سيوف المقاتلين التى تلمع من كثرة احتكاكها بعضها بالبعض الآخر فى معترك الغبار التى تثيره حوافر الخيل — يتخيل أو يتصور هذا الواقع — فيرى كأنه ليل تتهاوى الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إيراد هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارىء ببطولة جيش الخليفة التى تتساقط أمامه الجنود وكبار قواد العدو الذين هم كالكواكب اللامعة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يتساقطون من أثر شدة ضربات السيوف جيش

الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هى التى تكون الموضوع الأساسى للحدس الجمالى مع حاملها الشعورى ، وليست المادة التاريخية التى ترددها القصيدة ذات أثر كبير فى هذا التقويم الجمالى .[1]

ومن ثم فان الشعر العلمى كألفية ابن مالك ، تلك التى نظمت فى حوالى ١٠٠٠ بيت متضمنة النحو العربى كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد من الآثار الفنية التى يصح أن تكون موضوعاً للدراسة الجمالية . . .

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هى محك التقويم الجمالى للاثر الفنى ، فان ذلك لا يعنى أن الصور هى الموضوع الخارجى أو أنها وحدها بالإضافة إلى الإنفعالات — كما سبق أن ذكرنا — هى التى تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تتدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة فى الموضوع الجمالى ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالى وخصائصه الفنيـــة .

وحدة الموضوع الجمالى وخصائصه :

العمل الفنى بوصفه موضوعاً جمالياً يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك والانسجام ، وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هى بنيته المكانية ، أما وحدته الباطنية فهى بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا انسانياً حراً .

ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لابد فى تكوين العمل الفنى من تدخل عناصرها ثلاثة هى : المـــادة والصورة موضوع الحدس الجمالى والتعبير .

المـادة :

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ

والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوساً جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويجلو صفاءها الكامن ويترجم عن حقيقتها الباطنية وثرائها الحسى وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم فى دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية فى المادة الخام قبل أن تدخل فى عمار الموضوع . وهذا ما يعرف « **باللاموضوعية** » فى الفن .

وتطويع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما توهم البعض مما يلاحظونه فى بعض أعمال (الفن التزيينى) ، بل إن « التنظيم الجمالى للمادة قد يعصف بالنظام وبالقواعد الهندسية لكى يكشف عن حياة المادة وكيفياتها الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع فى يد الفنان لعمليات منهجية . منها التكرار والترديد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التى تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التى تخلع عليها طابعاً زمانياً تشيع فيه الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكانى إلى زمانى ، ولعلنا نلاحظ فى بعض أعمال الفنان البريطانى المعاصر (مور) محاولات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوى فى ذاتها على ثراء عريض من الصور الكامنة فيها قبل أن تحمل أى صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن أن ثمة موضوعاً أو صورة توضع على هيئة رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفنى خلال الأداء أو التنفيذ .

الصورة (الموضوع) :

قد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى ،

والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته ، فالأساوب الفنى والطراز ، أى طريقة التنفيذ والأداء ، هى المقصودة لذاتها فى الانتاج الفنى . فليس الفن موجها لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائماً بالضرورة « بالطابع التمثيلى » فقد لا يكترث الفنان بالصورة أو بالموضوع كما هو الحال فى الفن اللاموضوعى عند هنرى مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر أتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى التعبيرى الذى يتعلق بموضوع معين ، محاولين للتحلل من أسر الموضوع للتفرغ لتجويد العمل الفنى نفسه الذى هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضة يلج منها الفنان إلى عالمه الخلاق وذريعة للمضى فى الانتاج الفنى ، إلا أن علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة ترتبط على الدوام بين الموضوعات التى يميل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفنى . بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار رمبراندت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته . أو يختار **بيكاسو** مدينة جورينكا الأسبانية موضوعاً لرسمه أو أن يجعل **رودان** المرأة موضوعا لأكثر تماثيله . أو يتجه **بودلير** إلى مواضيع الرذيلة والإنحلال فى قصائده ، وأن يميل **بتهوفن** فى الغالب إلى صياغة الألحان التى تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

لابد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة واقعية عند الفنان وأنها تثير فى نفسه انفعالات خاصة ، ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانياً معها فانه لايقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة . فالفن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنسانى عنها ، أو هو ذلك البعد الذى

لا يتبدى إلا للحساسية الوجدانية ، والذى يغفله الجغرافى والطبيعى والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل فى دائرة اختصاصه ، ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذى يعبر عن حيوية الواقع وذبذبة حركته الباطنة فيتعين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية فى العمل الفنى ، وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان فى نموذجه ، وهو السمة الإنسانية فى العمل الفنى التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانياً مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفنى والكيفية الفريدة التى تدمغ العمل الفنى بطابعها وتخلع عليه الوحدة والإنسجام والتماسك . وليس « التعبير » فى الفن مجرد تأثير فى نفسية المتذوق واستثارته وجدانياً ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقاً فريدا وطرازاً فنياً لا يحاكى أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجـــدانى .

فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفى مقدمتها جميعاً واسطة « **التعبير** » .

الفصل السادس

التذوق وتربية الذوق الجمالى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية(١) أى عنصر التذوق ، فحكمنا على الشىء بالجمال يعنى أننا قد نفذنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات ــ خلال لحظات التذوق ــ تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن تراثه الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة والصورة .

ولعلنا نتساءل ــ ونحن بصدد مشكلة التذوق ــ عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للابداع وللعبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن الناحيتين معاً ، فالفنان المبدع للاثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معاً أى دور المبدع ودور المتذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أن بعد أن يبدع الأثر الفنى يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

---

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق إلى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

أما من ناحية المتذوق فانه يصدر حكمه على العمل الفنى ، وكذلك فانه يضع نفسه موضع الفنان الذى أبدعه وكأنه عتلك الأثر الفنى ويتعاطف معه . وحقيقة الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفنى إلا إذا كان « متـأملا » و « مشاركاً » فى نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلن يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفنى ، فلا تحتك بالجهد الخلاق الذى يكمن وراء ظاهرة التعبير الفنى .

فما هى إذن حقيقة التذوق الفنى ، وما هى مواقفه إزاء الموضوع الجمالى ؟

يشير علماء الجمال إلى مواقف أوخطوات متتالية أومتداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل باير(١) هذه المواقف فيما يلى :

١ — وأولها **التوقف** أى توقف مجرى الفكر العادى لمثول شيء غير مألوف أمام الذات .

٢ — **العزلة** : ونعنى بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا فى داخله وننفصل عن العالم .

٣ — **احساسنا** بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ما ومن ثم فان اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفنى وأسلوب أدائه .

٤ — **الموقف الحدسى** ، وهو أن الموضوع الماثل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والإستدلال العقلى يدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان الماس ، فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه .

---

(١) واجع : ذكريا ابراهيم : مشكلة الفن — ص ٢٥٠ وما بعدها .
راجع كذلك

R. Bayer: Essai sur la Méthode en Esthétique, 1953. p. 121.

وقد أجملنا فى الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ؛ ولكن الفضل يعزى إلى باير فى تحديدها بهذه الدقة العلمية المحمودة .

٥ ــ **الطابع العاطفى أو الوجدانى** : أن الموضوع الفنى الماثل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة .

٦ ــ **التداعى** : وقد تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر بالتأثر ، وإذا ما بالغنا فى هذا الإتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفنى وانطلقنا فى أحلام اليقظة متتبعين ذكرياتنا فاننا ننحرف عن موقف التذوق الفنى الخالص وهذا ما يحدث غالباً لأكثر المستمعين للاعمال الموسيقية المتصلة بالعواطف .

٧ ــ **التقمص الوجدانى أو التوحد** : وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفنى فتتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا هو الذى يجعل أنفسنا تشعر بآلام أبطال المسرحية ويظهر على قسمات وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها ، وتوجدنا معها .

ونلخص هذه المواقف بأن نقول : إن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالى ثم يستثير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات فى التراجع والتنحى عن امتلاك الموضوع ، ويأخذ الموضوع دوره فى السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجدانى ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث موضوع الجمال على نحو ما ينطق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية ، ومعنى هذا أن المتذوق فى هذه الحالة قد نفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحس ذبذباته خلال الأداء ، ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع فهى لن تغير من من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائناً فينا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر هذه « الشهادة » إنها لن تكون « حيادية » مادمنا نتعاطف مع الموضوع ــ ومن ثم فسيكون الحكم شخصياً

وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين ! إن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالى ولو أنه شخصى إلا أنه يتسم بالضرورة وبالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعياً ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تفسر على أن ثمت إحساساً مشتركا بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على على تقدير السمة الجمالية فى الأثر الفنى (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه — على نحو ما — على التجربة مما يجعلنا نتزلق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فاننا نفضل الكلام فى هذا الموضوع من التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متقارب من الوعى الفنى ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم فى أحكامهم الجمالية .

تربية الذوق الجمالى :

فالتربية الجمالية إذن ضرورة لإصدار حكم جمالى مطابق ، ويحسن أن نبدأ بها فى وقت مبكر أى منذ مرحلة الطفولة حتى تتفتح ملكة الإحساس بالجمال(٢) . لدى الطفل .

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد بصدد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التى يمكن قياسها سيكلوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسطاً كبيراً من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

---

(١) قد عالجنا مشكلة « الموضوعية » فى الأحكام الجمالية . فى موضوع سابق :

(٢) أن السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان اللتان يتعلق بهما الاحساس بالجمال وقد تتداخل الحواس الأخرى بينها ولكن بدرجة أقل .

فاذا عملنا باستمرار على تلافى هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد فى الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوى الجمالى مشتركاً بين الجميع . فهل يعنى هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منهجاً واحدا مشتركاً فى التربية الجمالية .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للافراد بالنسبة لموضوع اجمالى بعينه بحيث ينتفى التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم فان التربية الجمالية لن تؤدى بنا أبدا إلى أحكام موحدة تماماً بهذا الصدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والإنفعالات وغير ذلك . فالفروق الفردية ستظل كما هى ، ويظهر أثر هذه الفروق فى مدى احساس الأفراد بالجمال أى فى اختلاف درجات التذوق الجمالى .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإيقاظ الإحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بصدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التى كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تعود على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ — الاسقاط او الحذف التاريخى لكل ما هو قبيح :

إن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التى تم تلقين الطفل أحكاماً عنها إلى موضوعات جديدة بالمرة . ومطالبة الطفل باصدار أحكام عليها — قياساً على الأحكام السابقة . هذا الانتقال هو الذى نتكلم عنه هنا وهو ثمرة التربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه حصيلة من الأحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الحصيلة الملقنة حافزاً ومرشداً يدفعه إلى تلمس الجمال تلقائياً فى أى موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتحدد هذا السلوك الجمالى فى طريقة أو منهج خاص هو « الإسقاط

التدريجي لكل ماهو قبيح ، أى البدء باستبعاد ماهو أكثر قبحاً ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ما هو قبيح وما هو جميل ، أى ذلك الشيء الذى نسميه بالعادى المألوف الذى لالون له ، ولا يمكن أن يستثير إحساسنا بالجمال صعودا أو هبوطاً . ويظل المتذوق مستمراً فى عملية الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سماته بين الهبوط والصعود أى بين النقص والإزدياد وحين ذلك يحس بذبذبات الجمال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة ، ولا تلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجياً أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال .

غير أن هذا المعنى لا يكون محدداً أو معيناً كصيغة جاهزة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو أقرب إلى الشعور والوجدان منه إلى طبيعة المعقول . وصفة اللاتعيين التى تميزه هى التى تسمح له بأن يتعدل بصدد كل حكم جمالى ، بحيث يبدو كما لو كان حصيلة تجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية . وسرعان ما تنتقل من الهامش إلى البؤرة حينما تركز اهتمامنا على موضوع يراد أن تصدر عليه حكماً جمالياً . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساساً للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقى الذى يقيس الصواب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبته ولكنه لن يقترب أبدا من المعيار المنطقى لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبى .

نقد هذه الطريقة :

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب العكسى فى التربية الجمالية -

وهو الذى تشير به طريقة الإسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح — لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جدلى معقد وشاق وغير عملى.

ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبه بمفرده وبدون مساعدة من أحد ، بل أننا نستطيع أن نرد على أصحاب هذه الطريقة بقولنا : كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح — بدون إرشاد من أحد — إذا لم نكن نعرف بالعقل ومقدما ما هى سمات القبح ؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل ؛ فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولا ثم تستبعد باستمرار ما يباينه حتى تصل حقيقة الجمال .

ومما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كبير فى مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة ، فضلا عن أنها توقعنا فيما نشبه « الدور » المنطقى حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس

٢ — طريقة تكرار المثول امام الموضوع :

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التى اصطلح الناس — والأفراد العاديون منهم بصفة خاصة — على اعتبارها أشياء جميلة ، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور الفخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية ، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين اتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفنى .

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التى خلفها القدماء كالآشوريين والفراعنة واليونان والرومان ، وكذلك الآثار الفنية فى عصر النهضة كتلك التى انتجها روفائيل وميخائيل أنجلو ، هذه الآثار التى تكشف عن سمات الروعة والجلال والجمال لابد أن تحدث أثرها فى احساس الفرد العادى وخياله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك دون أن تكون لديه أى تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضاً فيما يختص بالشعر والنثر ، فان القارىء يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال فى الإلياذة والأوذيسا وفى

أشعار فرجيل والمتنبي والبحتري وأبي تمام إذا تكررت ممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالي المتكامل إلا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل فيه
التقدير الجمالي المتكامل إلا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل معها
بالتدريج أحكامه الجمالية . ذلك أن مشاهدة هذه الأعمال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق ، هذا كله يتدرج بالحس الجمالي شيئاً فشيئاً في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد . فيصل إلى مستوى التذوق السوي للجمال والحكم عليه .

يتضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرها الكبير في تربية الذوق الجمالي لدى الفرد . ولهذا كان من الضروري أن نهيء للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في مكوناتها فيكشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن . فمثلا يجب أن يحاط الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل سواء على جدران المنزل أم في المتاحف ، وأن يخرج للنزهة في الأماكن التي تكتسي فيها الطبيعة بالروعة والجمال ، بل أن يراعى في اختيار ملابسه ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل : إن هذه الأمور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهي التي تساعد على تنمية احساسه بالجمال ، فيصبح قادراً فيما بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على إدراك متكامل لمعنى الجمال .

* * *

لقد أشرنا إلى طريقتين من الطرق التي يمكن أن نتوصل بواسطتها إلى

تكون أحكام جمالية ناضجة ؛ يبقى بعد هذا أن نعرف الطريق الذى سلكه الباحثون فى ميدان علم الجمال لكى يصلو إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

٣ — الطريقة المقارنة :

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثار الجميلة والمنتجات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ؛ فهم يلجأون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجى للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الصنعة (التكنولوجية) المتعارف عليها ، ثم هى تنتهى حتما إلى تكوين حكم ذاتى للباحث على ما عاينه من أعمال فنيـــة ، ولكنه حكم تنتفى منه العفوية والعشوائية غير المبنية على الدراسة والمقارنة .

وكأن الباحث الجمالى يحاول استثارة جوانب العمل الفنى بما يسلطه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له فى النهاية من أن يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد فى أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهى لن تتيح لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ما ينطوى عليه العمل الفنى من ثراء باطنى عريض .

وعلى هذا فاكتمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضرورى بالنسبة للباحثين فى

علم الجمال ولغيرهم من عامة المتذوقين على السواء ، وإلا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية ، وهى أبعد ما تكون عن النتائج التى تتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونختم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إنما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية لتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لا يمكن تعميمها إلا إذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .

الفصل السابع

مدارس علم الجمال ومناهجه

١ — الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال :

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستارا من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه . وقد يقال فى الغالب إن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال وطبيعته ، عندما يبدأ الباحث فى الكشف عن المستوى الذى نفسر أو نقيس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور . ويحتدم الجدال بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التى سجلها تاريخ هذا العلم والتى سيشير إلى طرف منها فى هذا الفصل ، وقد سبقت لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تفسح صفحاتها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقية بدائية أم بائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال فى علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فاننا سنحاول ما وسعنا الجهد أن نستبقى من آراء المدارس ما يتضمن موقفاً ايجابيا وسنهمل ما عدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية فى مجال التطور الفنى لا يمثل فى الحقيقة سوى تتابع عصرين من عصور الفن .

٢ — الجمال الطبيعى والجمال الفنى :

لنبحث أولا عن حقيقة « الجمال » الذى يدرسه هذا العلم ، فهل هو « الجمال » فى الطبيعة أم الجمال فى الفن .

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشىء الطبيعى قد يبدو قبيحاً مثل صحراء جرداء أو هضبة صخرية قاحلة ، فتتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وعلى أى حال فان فريقاً من الجماليين يعتبرون الطبيعة مجلى للابداع الإلهى ولهذا فهى تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفنى فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من ابداع وجهده الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعى مع الجمال الفنى ولكنهما لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالى الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لابد أن يمر خلال الموقف الإنسانى منها ويفرق كانت بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، فيرى أن الأول شىء جميل ، أما الثانى فهو عمل جميل . على أن الطبيعة تنطوى على العناصر الأولية التى يستخدمها الفنان فى عمله الفنى . ولكنها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصبة المبدعة ، فالجمال إذن هو ما يستثير اعجابنا ويشعرنا باللذة فى أى عمل فنى .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعى موضوعاً إلا حينما يكون هذا الجمال معروضاً من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة فى الأشياء . وعلى هذا فالموضوع الحقيقى المباشر لعلم الجمال هى القيم الايجابية أو السلبية أى نواحى الجمال والقبح فى العمل الفنى وليس فى الطبيعة . والفن بالمعنى الواسع للكلمة

هو تحويل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية ، أو هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، كما يقول (بيكون) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة . ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالموسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والنحت والرقص والغناء الخ .

فالفنون التطبيقية حرف أو مهن لا تدخل فى دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أسلوب أدائها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا . أما الفنون الجميلة فهى تتطلب نشاطاً حراً وخلقاً وابداعاً وخيالا خصباً ولا تستهدف أى غاية نفعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فان العمل الفنى الجميل يكون موضوع حدس خلاق يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية فى مراحلها المختلفة .

وإذن فالموضوع الأساسى علم الجمال هو دراسة الجمال فى أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفى حول قواعد الحق . والأخلاق تأمل فلسفى حول السلوك الفردى والاجتماعى . فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملا فلسفياً حول الجمال فى الفن . وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدراستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » فى الفن هو مدار البحث فى علم الجمال ، يتعين أن نناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته .

١ — الموقف الموضوعى :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة فى الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه وتنبث فى أرجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بادراك هذه الصفة أو تذوقها . وإذن فللجمال عند اتباع هذه المدرسة وجود موضوعى وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذى يدركها ، بل

هي تأتى من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لايستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة — فان الناس جميعاً يتفقون فى تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به فى كل زمان ومكان . وقد كان أفلاطون على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجده يجعل للجمال مثالا بالذات . والمثل عند أفلاطون هى أسس الموجودات وهى أصول الأحكام وهى الحقائق المثالية أى هى التى تقوم على أساسها الموضوعية فى عالم الحس إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية فى هذا العالم فى مذهب كمذهب أفلاطون وإذن فهذه المدرسة — ومن شخصياتها الحدثة « ريتشارد برايس » — هذه المدرسة توجد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق . أى أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس أنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالا فى ذاته أى أنه اكتمال الصواب ، وكان الخير كمالا أيضاً والجمال كمالا أى تحقق الإنسجام التام فى الشيء الموجود ، فان الحق يكون خيراً لأن كلا الإثنين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الإنسجام فهو كمال للموجود . وذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال وبالتالى يصبح الجمال حقاً وخيراً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم السبب فى قيام هذه النظرة اليونانية الأصيلة للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكمنا بالصواب أو بالخطأ كما هو الحال فى نظرتنا إلى الحق وفى تقويمنا له .

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليداً للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ، لذلك فان أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة ؛ إذ الأصل أفضل من صورته

فالطبيعة الحسية التى يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها . وكذلك فان هذه الطبيعة الحسية . لما كانت تشارك فى طبيعة مثالية أعلى منها فالطبيعة المثالية تكون أكثرجمالا من هذه الطبيعة الحسية التى يقلدها الفنان . ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة الممسوخة التى يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفى إحدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الغار فوق رؤوسهم وأن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يبذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بما يصورونه من رذيلة ويعرضونه على أنه خير . وهنا ، نجد أفلاطون يتصور أن شعراء وفنانى عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادىء الأخلاق . ولما كان أفلاطون ينشد لأفراد المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تخوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يمجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها . الأمر الذى يحببها إلى الناس فيندفعون فى طريق الغواية والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق ذكره فى مقدمتنا التى ذكرنا فيها أن الحكم الجمالى ليس كالحكم المنطقى وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هى : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفنى الذى ، ينتجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتجه من حدس للصورة الجمالية ، ثم يأتى دور المتذوق الذى يصدر الحكم الجمالى فى النهاية ؛ وهذا المتذوق يتدخل فى هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثياً أى ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنص الصور الفنية موضوع حدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفنى الذى أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجى أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلى الذى لا يتدخل بشخصيه فى تقويمه : وكأنه يتناول

بالحل مشكلة رياضية أو كأنى به يصور بعقله منظراً فوتوغرافياً . وإذا كان الأمر كذلك فان الأحكام الجمالية ستصدق فى كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس ، ولكن يكون ثمة اختلاف أبدا بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فنى واحد رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الإستدلالية ويكون الحكم الجمالى كالحكم المنطقى تماماً ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه ، فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الإدراكية والشعورية ولكنه يتبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعى فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب — الموقف الذاتى :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد فى تصوير الجمال وتقويمه. فاذا كان الموقف الموضوعى قد اعتبر الجمال صفة عينية حالة فى الشىء الجميل. فان أصحاب الموقف الذاتى قد اعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة فى الشىء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلى هذا الاتجاه الذاتى فى فهم الجمال « تولستوى » وهو يرى أن قيمة الأثر الفنى الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولا وأخيراً فيمن يدركونه ، فجمال الأثر الفنى يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فان قيمة الأثر الفنى تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال فى حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذى يحدثه فى نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد الثقافى والحضارى ، وهو ليس عاماً مطلقاً لا يتقيد بزمان أو مكان .

جـ — الموقف الموضوعى الذاتى :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن

الجمال هو علاقة بين الشىء الجميل والعقل الذى يدركه ، وقد رأينا نحن فيما أوردناه سابقاً أن الحكم الجمالى يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرنا وعواطفنا فى عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتّها على الأثر الجميل فتتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على هذا الشىء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة ، فيكون الحكم الجمالى ذاتياً وموضوعياً فى نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعاً ماثلا أمام إدراكنا لانستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فاذا كان رسما فان الأضواء تتلائم فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الألوان بهذه الأضواء وتناسقها . وفى القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة . أى نحن نجد فى الموضوع وحدة أوشكلا يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجع هو الحكم الجمالى . فكأن الحكم الجمالى — إذا أردنا أن نشبهه تشبيهاً كونكورتيا (مشخصاً) نوع من رجع الصوت المتجه إلى شوكة رنانة هى النفس فيكون اهتزازها هو شعورها بالجمال . .

٣ — اخلاقية الجمال :

مضمون هذه المشكلة هى التساؤل عما إذا كان يجب أن يربط الجمال بقواعد الأخلاق ، أو كلامنها منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ونخص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضاً كانت ترى أن الشىء الجميل وهو الخير الكامل فى نظر علم الأخلاق ونجد أن « هربارت » فى العصر الحديث ، وهو مؤسس علم الجمال ، يوحد بين الخيرية والجمال ، ويجعل علم الأخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقوله أخلاقية فحسب فى نظره ، بل هو وحده الكفيل بالتعبير عن القيم الأخلاقية وهو المحك الأول والأخير فى تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستبرى

الذى ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الأخلاقية قائم فى الإنسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى فى جمال التناسب والتناسق بين وجداتات الأفراد بعضها مع البعض فى علاقاتهم الاجتماعية ، مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التى لا تستهدف غاية معينة . وبمعنى آخر فان « شافتسبرى » يرى أن الجمال فى حقيقة أمره ضرب من الهارمونى أى الانسجام . ويهاجم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التى ينطوى عليها الدين والتى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال الفضيلة فى ذاتها يكفى لحث الإنسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدرا للاخلاق الفاضلة هذه الأخلاق التى لا تقوم فى نظره على الطمع فى الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال ، وتنفر من القبح .

ولكن هذا الإتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للاخلاق أو أن تتخذ من الفن أداة للوعظ والإرشاد الأخلاقى إذ أن هذا الأسلوب الوعظى قد ثبت عدم جدارته . فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الأخلاق فتحول بين الفنانين والتعبير عما ينفعلون به من صور قد يكون بعضها منافى للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلا . ولكن هذا الموقف أيضاً الذى يربط بين الأخلاق والجمال ، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو الفن للاخلاق . ويرى أنهما يتبعان من معين واحد فانه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالانطلاق بلا حدود فى تصوراته الفنية التى قد تبدو منافية للأخلاق . وسيفسر أصحاب هذا الرأى ، موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشعر بقبح الصور التى تنافى لأخلاق ، وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة .

وإذن فسيقضى بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر ينادى أصحابه بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين . وقد عرف

هذا المذهب أولا باسم « **مذهب الطبيعيين** » قد جاء كرد فعل معاكس للرأى الذى يربط بين الخير والجمال . أنشأ هذا المذهب « **بلزاك** » وتبعه « **اميل زولا** » وكان من المشايعين له الشاعر الفرنسى الداعر « **بودلير** » ومن أتباع مذهب الفن للفن أيضاً « **تولستوى** » كما سبق أن ذكرنا .

وكان إميل زولا من اتباع هذا الرأى أيضاً ومن أفراد المدرسة الطبيعية ، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية فى ميدان الفن بمعزل عن الخير . محاولا أن يستعمل المنهج التجريبى المستخدم فى العلوم الطبيعية . ذلك المنهج دعا إليه « كلودبرنارد » فى عصر « إميل زولا » وغايته من ذلك أن يكون الأدب صورة للواقع أى يتقابل الجمال مع الحق . وأن يبتعد الإثنان عما يسمى بالخير ، فاذا حدث واتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى فى هذا التعبير بحيث يتفق فى النهاية مع قواعد الأخلاق ، فلا يفهم من هذا أن الأخلاق تفرض قواعدها على الفنان أو أن تمت التزاماً أخلاقياً فى مجال العمل الفنى . وانسياقاً مع هذه النظرية أغرق إميل زولا فى أسلوبه فى الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاته الداعرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك ونلمسه فى قصة « نانا » تلك المومس التى تعرض أميل زولا لسرد حياتها بطريقته الواقعية المكشوفة وبأسلوب فى غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أوظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان فى نظر إميل زولا قلنا — هى رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ وإرشاد . ولهذا أيضاً نجد إميل زولا ومن قبله « فيكتور هوجر يدافعان عن الشاعر « بودلير » ذلك الذى فاق كل من كتبوا فى الأدب المكشوف بما ساقه فى ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسى لنزوات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمنع الحياء من التحدث عنها . وكان قضاة بودلير قد حكموا عليه بمصادرة ديوانه وأوقعوا به العقوبة . فقام « هيجو » يرمى هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم

قد خانوا حرية الفن . ويبدو إذن أن الطبيعة الأصيلة للفنان تتمرد على جميع صور الإلتزام التى لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها ، ولهذا فان مذهب الفن للفن هو المذهب الذى يستحسنه أهل الفن جميعاً ويستهوى مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصيلة ، رغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين و قيمة وقواعد السلوك الخلقى ، ولهذا فاننا نجد أنه كلما كان المجتمع واقعاً تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلا بالقيود ، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والعكس صحيح .

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكلوجيا عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجاً جمالياً يدرس التذوق الجمالى فى علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لابد له من منهج للدراسة ، ومع هذا فقد رأى فريق من الجماليين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجيين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ، أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التعليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم الدجماطيقيون والنقديون وأخيرا أصحاب الموقف التكاملى .

أولا — الموقف اللامنهجى : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون .

ا — النظرة الصوفية :

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال . ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه فى هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب extase ، حيث يتكشف الجمال للذوق الصوفى كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحس ، وهذه الحقيقة

المتعالية لا يدركها – كما يقول أفلوطين – غير « الموسيقى ، والمحب ، والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجين فى هذا الاتجاه مثل رسكن Ruskin الذى يذهب إلى الفن – وهو ميدان الظاهرات الجمالية – نوع من العبادة أى أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أى شعور إيمانى مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس Intuition وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس ، وليس الحدس فى حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه أى إدراك الديمومة الخلاقة إدراكاً مباشراً ؛ فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بدبيبه فى نفوسنا ، ومن ثم فان أى محاولة لإستخدام العقل المنهجى فى تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال ومواته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ؛ فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة المعمل ؛ ومن الإلهام لا من التأمل العقلى .

ب – النظرة التأثرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » فى علم الجمال فكذلك ذهب التأثريون إلى أن تذوق الجمال ، لا يمكن أن يكون موضوعا للدراسة أى أن يكون علما : فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الإنفعال والقبول النفسى إزاء الجمال كما يقول أناتول فرانس ، ومن ثم – حسب رأيه – فانه يتعذر علينا الوصول إلى أى صيغة علمية فى مثل هذا المجال ، وحتى إن وجدت فانها تكون موضوع حدس غير عقلى ، ولهذا فانها ستبدو قلقة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى التذوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن ننفعل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نعجز عن فهمه عقلياً .

فكل ما تدعو إليه هذه المدرسة إذن فهو أن نمضى قدماً فى طريق التذوق الجمالى فنحس بالجمال ونغتبط به دون أن نحاول دراسته . ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضة ، فالحياة مثلا ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن — لكى يتيسر لنا فهم عملية الهضم لا نقنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استمرارها ، بل نتدخل منهجياً لتحليل خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره .

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطىء حينما تظن أنه يكفى أن نستمتع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

ثانيا — الموقف المنهجى :

أما دعاة الموقف المنهجى فى ميدان الدراسات الجمالية فهم :

١ — **التجريبيون** : أصحاب علم الجمال التجريبى (١) :

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » فى علم الجمال . وقد حاول « فخنر » — أحد دعاتها — أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتى الكيفى عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية الكمية ، فوضع منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال . وهى لذة داخلية وشخصية بحتة . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والتى تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس . وهو يسمى هذا المنهج بمنهج **« علم الجمال الاسفل »** أو **« علم الجمال التجريبى »** الذى يعارض **« علم الجمال الاعلى »** أو **« علم الجمال الميتافيزيقى »**

(١) راجع :
Ch. Lalo, L'esthétique experimentale contemporaine p. 82 - 115.

الأولى القياسى ، كما كان عند القدماء . وينتهى فخنر بالكشف عن عما يسميه « بالقطاع الذهبى » الذى يمثل فى نظره حصيلة الكم الاعجابى لأذواق المشاهدين .

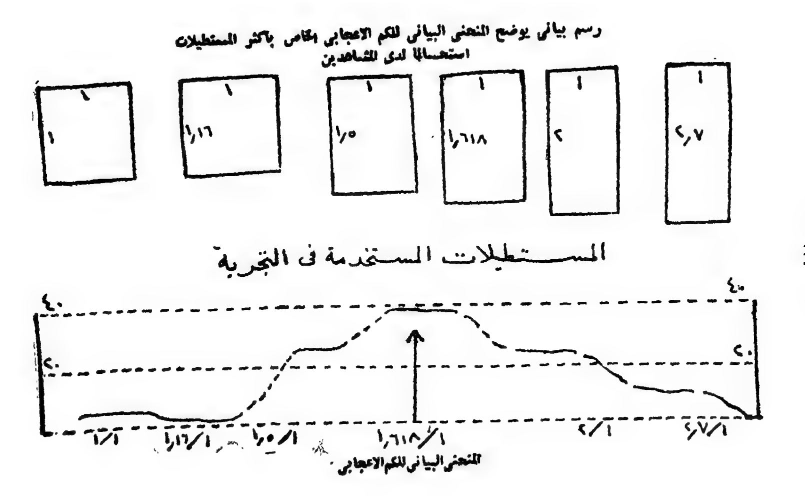
وهو ينصح — إذا أردنا الوصول إلى قوانين عامة فى هذا العلم — بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الإضطراب والغموض كنتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات Variafions عادية للتعبيرات .

ويتساءل فخنر لماذا تبدو لنـــا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلا أكثر ملاءمة واستحسانا عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فاننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التى نكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الإرتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين سيستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه له أبعاد معينة ، ويسمى فخنر النسبة بين الطول والعرض فى هذا المستطيل الذى حاز إعجاب الغالبية **بالقطاع الذهبى** Sction d'r وهو الذى يشير إلى أكبر قسط من الجمال فى الأثر الفنى .

وفيما يلى توضيح هذه التجربة بالرسم البيانى :


رسم بيانى يوضح المنحنى البيانى للكم الاعجابى الخاص بأكثر المستطيلات
استحسانا لدى الشاهدين
١
١
١,١٦
١
١,٥
١
١,٦١٨
١
٢
١
٢,٧
١
المستطيلات المستخدمة فى التجربة
٤٠
٢٠
١/١
١,١٦/١
١,٥/١
١,٦١٨/١
٢/١
٢,٧/١
المنحنى البيانى للكم الاعجابى

ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فخنر التجريبى لم يحرز تقدماً ملحوظا فى ميدان القياس الجمالى وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدى بعلم الجمال إلى أن يصبح علماً تحليلياً يجزىء الموضوع الجمالى إلى أجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة . فنحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقبح من ناحية أبعادها فقط نكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل فى تقديرنا لجمال النافذه . والواقع أن الموضوع الجمالى ليس بهذه البساطة التى يراه عليها فخنر . فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ذلك أن اجتماع الأجزاء فى الموضوع يخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء فى حالة انفصالها . فكأن الأثر الجمالى يتألف من مجموعة ألحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط فى علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون للمجموع قيمة أخرى متمايزة تعبر عن هذا التركيب الأعلى الجـــديد .

وإذن ففخنر قد أغفل فى منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظـــره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤتلفة لا المتفرقة . ومن هنـــا فان الموضوع الجمالى يكون له تركيب فوقى Supra-structur يعلو على تركيبه العادى (١) .

---

(١) راجع لالـــــو Ch, Lalo, Notion d'Esthetique, p. 17.
'Toute oeuvre d'art est un jeu de combinaison du type polyphonique" ou un contrepoint de structures mental et techiniques, d'ou resulte la structure de structures , ou suprastructure, qui est le tpout de l'oeuvre, qu e'lle soit musical, plastique ou litteraire.

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب الفوقى للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى فاعلية المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبى فى ميدان الدراسات الجمالية لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظاهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية هذه المقاييس مع أن معظم الجماليين — ومنهم فخنر — يرون أن الأعمال الفنية وحدها هى موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغريبة التى استخدمت المنهج التجريبى بطريقة مفصلة قيام بعض المشتغلين بالفن وبالمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام ووضع شروط استقرائية للتحكم فى هذه المباريات . وقد لاحظ المحكمون فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجمل أو الأكمل ، فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والصدر والأطراف والعنق واستدارة الثدى والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة . . . إلى آخره لم تعد هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهائى بهذا الصدد ، ومن ثم فقد رأوا أن ثمت عنصرا هاما أغفلوه وهو مما يثير الإغراء والفتنة فى النفس . فقد تكتمل هذه المقاييس فى شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتمثال الجامد أى يكون أمرها كأمر تمثال نحته فنان محتذياً هذه الصفات والمقاييس الجمالية المثلى ، ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة ، وإذن فلن تكون له قيمة إذا قورن بالنموذج الحى .

وهكذا فان المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بهـــا عن استكناه واستبطان النفس التى تكمن وراء هذه المقاييس ، فللنفس جمالها ، كما أن للحس جماله ، وللنفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد

اقتنع المحكمون فى مباريات الجمال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولسنا نبالغ عندما نقول إن جمال النفس الروحى أعلى قدراً من صنوف الجمال والفتنة والإغراء الحسى ، بل نستطيع القول إن الطرفين متعادلان فى تأثير كل منهما على جمالى الشخصية وقوة تأثير هذا الجمال فى الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أى محاولة لإقامة الحكم الجمالى على أساس من المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مثمرة ولن يكتب لهذا النجاح .

ب – اما المنهج الوصفى او التحليلى فى دراسة الجمال فهو الذى يحاول أصحابه الكشف عن القواعد والمبادىء التى ينبغى أن يترسمها الفنان فى إنتاجه والناقد فى نقده ، والمتذوق فى تذوقه ، وذلك فى حدود دور كل منهم حتى نعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم ندرس طريقة تأثير هذه لآثار الفنية فى المجتمع . فمجال البحث هنا هو عمل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى ابداعه والأذواق التى تميز عصره .

وإذن فلدينا خطوتان ، الخطوة الأولى : نجدها فى علم الجمال التحليلى وهى التى نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية والخطوة الثانية : نجدها فى علم الجمال المعيارى وهى التى نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساساً لأحكامنا الجمالية .

ولكن كيف نصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟ .

كلنا نعرف أن الجمال إما أن يتعلق بأثر أى بفعل أو بعاطفة أو بعمل عقلى ، ولا تخرج صفة الجمال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضاً أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا فعند القائلين بذلك نجد الإحساس باللذه وبالألم أول صور الإحساس الجمالى . ولكننا لا نتفق مع القائلين بهذا الرأى ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على احساس

باللذة أو بالألم ؛ بل يقوم على حدس خالص للصور موضوع عمل الفنان .
أما اللذه فانها قد تحدث كأثر حسى لاحق لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة
الأولى فى تذوق الجمال والحكم عليه — وهى الحد الأدنى للشعور بالجمال —
تتمثل فى الشعور بالراحة التى تعترى النفس حينما تشعر بأن ثمة انسجاماً أو
تنسيقاً فى موضع ما . ثم تأتى مرحلة ثانية وهى التى نحكم فيها على الشىء بأنه
جميل وهذه مرحلة متوسطة فى تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتى
بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشىء أجمل من الآخر ، ثم تأتى مرحلة
رابعة نحكم فيها بأن هذا الشىء رائع أى أن جماله قد فاق كل الحدود ،
هذه الروعة تثير فينا نوعاً من الهزة العميقة بحيث ننتشى فى أعماق نفوسنا
ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق إثر تذوقنا لمثل هذا الأثر الرائع
فالروعة فى الجمال ترتبط بأعماق نفسية المتذوق وتدفع به إلى موجة عارمة
من الانفعال تكون أساساً لتقويمه لهذا الشىء وحكمة عليه بأنه بلغ حد
الروعة . أما إذا كان الشىء موضوع الحكم رائعاً و متصلا بأسباب الأزلية
والخلود أى أنه يفوق الحدود المتصورة للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه
بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليه تقديساً وإجلالا فاننا لا نحكم عليه
بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار الروعة (١) .

هذه هى صورة من صور التقويم الجمالى وتليها صورة من صور التقويم
فى ناحية القبح ولسنا بصدد الكلام عن هذه الناحية .

---

(١) يورد شارل لالو — عالم الجمال النفسى — جدولا للمعقولات الجمالية البحتة .
ويحصرها فى تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قوانا الرئيسية الثلاث : العقل والارادة
والحساسية أما العقل فان نشاطه الجمالى ينصب على إدراك العلاقات الكامنة بين
موضوعات الاحساس وأما الارادة فانها قد تتجه إلى نشاط حر . أو قد تخضع لتحكم
القدر . وأخيرا الحساسية الجمالية وهى تأثر ملائم يبعث على الرضى ويزيدمن حيوية
الفرد والجماعة . وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناسق أو

هذه الصور المختلفة التي عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لا كمية . ولهذا فأننا نصدر عليها أحكاماً ذات طابع كيفي تعبر عن الشدة لا عن السكم ، ومن ثمة فاننا لا نعترف بأى محاولة لوضع

الانسجام harmonie التي هي محك الحكم الجمالي . والانسجام أما أن يكون متحققاً possédée أو يكون مطلوبا cherchée أو يكون مفقوداً perdue .

فاذا كان الانسجام المتحقق موضوعا للعقل فان مقولة الجمال تكون فى هذه الحالة لفظ « جميل » beau وإما إذا كان مطلوبا وموضوعا للعقل أيضاً فالمقولة هي « سام Sublime وأخيرا إذا كان مفقودا فالمقولة (روحى) Spirituel .

وأما إذا كان الانسجام موضوعا للنشاط الارادى ايجابا أم سلبا فان المقولات تترتب على النحو السابق فيكون لدينا « جليل » أو فخم « تراجيدى » . « كوميدى » . وأخيراً فان الانسجام موضوع الحساسية ثلاث مقولات هي « لطيف أو رشيق » . درامى » . « ساخر » .

ويصبح لدينا إذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهى : وجليل أو فخم ولطيف وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين الأجزاء والكل المركب منها . أى النسبة المعبرة عن الاتزان فى الموضوع . فيقال مثلا عن العبد اليونانى أنه جميل وعن العصر الفرعونى أنه فخم وعن السكن الذى يبعث على الانشراح أنه « لطيف » وتحقيق الانسجام بالنسبة للشىء الفخم إنما يعد انتصارا للارادة على مقاومة المادة . وإظهارا لسيطرتها على ذاتها وعلى الأشياء .

راجع شارل لالو — المرجع السابق ٩٥ وما بعدها .

Tableau des neuf, principales catégories esthétique.

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات التسع ولكنها تعميات أو إشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر غير جمالية . ومن أمثلة هذه الصيغ .

Pittoresque, plastique, monumental, théatral, romanesque, lyrique., pathétique, hierchie, musique, joli, charmant, ridicule, caricaureral, plaisant, de caractére, etc.)

مقاييس كمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة . ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أى ظاهرة كيفية . وحكمنا على المنهج الوضعى هو نفس الحكم الذى ذكرناه على المنهج التجريبى من حيث أنهما لا يصلحان لدراسة ظاهرة الجمال . وشروط التذوق وعوامل الإبداع الفنى .

ج — المنهج الوصفى :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن يحكم على الشيء بالجمال أو بالقبح ، فتلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها . بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم . ونجد عند سانت بوف Sajoué Séuvé الناقد الفرنسى المشهور محاولة للنقـــد الأدبى تتسم بهذا الطابع الوصفى فكأنه يصنف تاريخاً طبيعيا للعقل ، والتاريخ الطبيعى لا يتضمن أحكام القيمة فهو يصف الظواهر والموجودات ويصنفها ويفسرها ما أمكن ذلك . وليس من اختصاصه أن يضع لها أو يجعلها موضوعا للتقدير الجمالى ، ذلك لأنه علم وصفى نظرى يعرض ما هو موجود وليس معيارياً يتناول ما ينبغى أن يكون .

وقد ظن تين Tainc أيضاً أن علم الجمال لن يصبح علما معترفاً به فى المستقبل إلا إذا تخلى على أحكام القيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين وإلى «التفسير» كما هو الحال فى علم النبات مثلا .

جـــدول المقولات الجمالية

Harmonie (الانسجام)	possédée (متحقق)	cherchée (مطلوب)	perdue (مفقود)
Intellectuelle (عقل)	Beau جميل	Sublime سامى	Spirituel روحى
Affective (إرادى)	Grandiose جليل	Tragique تراجيدى	Comique كوليدى
Active (حسى)	Gracieux لطيف أو رشيق	Dramatique درامى	Humoristique ساخر

فعلم الجمال فى نظر (تين) يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية من نواحى ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان (أى الإنسان والمكان والزمان) إذ أن كل عمل فنى يخضع لدراسة علمية وصفية من ناحية الجنس الذى أنتجه - والبيئة التى أنتج فيها ، ثم العصر الذى تم إبداعه فيه ، وتترتب الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث ، لا من حيث الجمال أو القبح ، بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقرية ولا فقرية إلى غير ذلك.

د - المنهج الدجماطيقى والنقدى :

وإذا كان اتباع المدرسة الوصفية قد أغفلوا الأحكام التقويمية ،واستعاضوا عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية . فان المدرسة الدجماطيقية القديمة قد وضعت مثلا أعلا تحكم بمقتضاه على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح . وكان أفلاطون هو أول من وضع مثالا للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة . ويتحدد مدى ما فيها من جمال بالقياس إليه ، أما كانت Kant فانه يضع مثلا أعلى أولياً apriori أخلاقيـا وجمالياً . يطبق على الأشياء ، ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو فى صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادىء الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهى الأشياء الجميلة . فلا يوجد حسب رأى كانت علم يدرس ما هو « جميل » بل العلم يتوفر على دراسة مبادىء الذوق الأولية . ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصنف الفنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فاننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلا أعلى ثابتاً كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادىء أولية ثابتة للذوق الجمالى .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلا أعلى متحركاً وأكثر تلقائية وجدة ، لأنه يتجدد فى كل لحظة من لحظات حياتنا ، ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر ، وهو الوثبة الحيوية الخلاقة élan vital ، وبذلك انحل المطلق

المثالى الدجماطيقى ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبوالو Boileau وبرنتير Bruntière، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطوراً وتجدداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتاً جامداً .

٥ — المنهج المعيارى :

إن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد ، وهذه المقاييس توضح ما ينبغى أن يكون عليه الفنان المبدع فى إنتاجه الفنى وما ينبغى أن يكون عليه الناقد والمتذوق فى فهمه للآثار الفنية وتذوقها ، ويتقيد المنهج المعيارى فى علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس — كما ذكرنا — وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجاريبى أو وصفى ، ذلك أن المعيارية فى فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تتخطى الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال المعينة ، أما المعيارية فى العلم الوضعى فهى نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بين ما فى المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستعير من المنهج الوصفى نسبيته المنهجية المنظمة ، ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فانه يستبقى من المنهج الدجماطيقى تسليمه بالقيم ويرفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لاتتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى .

وكان (فوندت) wundt هو أول من أطلق هذه التسمية أى « المنهج المعيارى » على دراسة القيم ، إذ أنه وجد أن ثمت علوماً انسانية ثلاث هى : المنطق والأخلاق والجمال ؛ وأن هذه العلوم تدرس قيماً ثلاث هى : الحق والخير والجمال على التوالى ؛ بينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاماً واقعية أو تقريرية ، نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاماً تقويمية .

ومن ثم فان علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فان ذلك يدخل فى دائرة تاريخ الفنون ، بل يجب أن يتجه إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكى تصلح هذه المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس أى على الكم الإعجابى لغالبية المتذوقين كما رأينا فى مجال علم الجمال التجريبى . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشىء يعتبر عادياً أو سوياً Normal إذا أدى وظيفته ، أما إذا فشل فى تأدية الوظيفة الخاصة به فانه يعتبر شاذا ، ومن ثم فان العمل الفنى يكون لـه قيمة سوية ، أى يكون جميلا عندما يؤدى وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الانسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراء أو يطهرها أو يتسامى بها . أو بمعنى آخر يتابع السير فى مرحلة من مراحل التطور التاريخى للحياة الانسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة وقد يكون له فى مواجهتها موقفاً سلبيا ، فيتحدى تشبثها بالبقاء .

فوظيفة الفن — كما نرى — وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها اخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف نفعية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفنى شاذا أو غير سوى إذا لم يحقق أياً من الوظائف التى ذكرناها ، ولكن البحث العلمى عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفنى ليس بالأمر اليسير ، فيجب إذن الاكتفاء بوضع « متوسط » نقيس به العمل الفنى السوى ويكون فى نفس الوقت علامة على سلامته وتمام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصفوة ، ولهذا فان المثل الأعلى للجمال يعلو هذا « المتوسط » ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلى le normal futur أو أنه موجه إلى الأجيال القادمة ، وعلى هذا فانه يمكن القول بأن العمل الفنى الذى لا يلقى استحسانا من عالة الناس ، أى الذى لا يخضع « لمتوسط »

أذواقهم يكون سابقاً لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره العام عند الأحيال المقبلة ، وذلك كآثار بودلير ونيتشه وباخ وفاجنر ، إذ هي أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع استحسان الجمهور .

و — المنهج التكامل :

ومع هذا فاننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوية أو المثالية فان الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية أو مستقبلة إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبى لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فان العمل الفنى هو التركيب الفوقى الذى يعلو على هذه التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى ، ومن ثم فاننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريح وغيرها فى تقدير الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالإبهام والساحرية والعبقرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغايرة لها كيفاتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الاخرى التى يتألف منها العمل الفنى . وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فان العمل كله، بوصفه « كلا شاملا » له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

الفصل الثامن

الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان الخصب الذى نرصد فى رحابه أبعاد التجربة الجمالية ، فانه من الضرورى أن نكشف عن حدود العمل الفنى وأن نوضح الخصائص التى يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنسانى الأخرى .

أولا — المميزات الخاصة للعمل الفنى :

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضاً على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى فالرسم مثلا والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليد للصور الحية ، إذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الجميلة ، إذ أن مجهود الرسام أو المثال حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التى تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف. (ولو أن ثمت اتجاها معاصرا يرى أصحابه فى الصور الفوتوغرافية عملا فنياً جميلا وذلك من حيث الزوايا التى تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والأضواء وانعكاساتها) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا مخلصاً أمينا . ولا يرسم الأشخاص كما تنطبع صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير ، ولكنه يتدخل هو بشخصه وبذاته فيما يرسمه . فاذا رسم صورة « سقراط » مثلا فانه لن يرسم سقراط الذى يشاهده الناس يومياً ، بل هو يرسم « سقراط » كما يهواه هو أو كما يود أن يراه ، بحسب أسلوبه الفنى ، وانسياقاً مع ألوان شعوره الخالص وإذن فنستطيع القول بأن الصور التى يرسمها الفنان تكون أكثر اقترابا من نفسيته هو ، وليس موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط

بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة ، بل العمل الموسيقى هو خلق وابداع قائم أولا وأخيرا على ذاتية الفنان التى هى النبع الصافى الذى ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقى . فالفنان الحق لا يسمح لآلته أو لأى جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم فى أسلوب أدائه ، بل هو الذى يتحكم فى الآلة ويوجه اللحن بربطه بخلجات نفسه . أما السلم الموسيقى والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهى مجرد عوامل مساعدة قد لا تؤثر كثيرا فى الخلق الفنى ولا سيما بالنسبة للانتاج الموسيقى الخصب .

وعلى الناقد الفنى فى ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الأداء الموسيقى وحده ، أى إلى الأسلوب الموسيقى . بل عليه أن يتجاوز هذا النطاق ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التى يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الأداء. وكذلك الناقد فى ميدان الشعر ، يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبى التاريخى فحسب فان ذلك يحول بين المتذوق واستجلاء الصور الفنية الفريدة التى كانت ماثلة أمام الفنان فى لحظات ابداعه الفنى .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية فى العمل الفنى فاننا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوى الحذق والمهارة قد انتجوا أعمالا فنية جيدة الصياغة أعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة التعبير وبراعة الاقتباس فحسب. فى الشعر مثلا قد يعجب الناس بفحولة اللفظ وجرسه فى الآذان ، وقد يعجب الناس برجاحة عقل الشاعر وصدقه وقدرته على صياغة الحكم والأمثال واستعمال المحسنات البديعية والاستعارات المختلفة وتحرى إشراق الديباجة وجدة المطلع وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعه الأخرى — إلا أن جميع هذه الأمور وإن عدها العرب من مستلزمات الشعر الجميل فى نظرهم ، إلا أنها فى واقع الأمر إنما تأتى فى المرتبة الثانية بعد الصور

الشعرية التى هى موضوع الحدس الجمالى ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن اثباته. فالصياغة قد تثير اعجاباً فى نفوسنا ولكنه إعجاب يأتى نتيجة لصدى رنينها فى الآذان ، وقد يكون تأثيرها تأثيرا حسيا موقوتا فما هى إلا ذبذبات طرب تنقضى بانقضاء سماعها . أما الصور الشعرية فان تذوقها والإعجاب بها لا يقف عند حدود الإحساس الموقوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس ويتخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق فى نفسه طوال عمـــره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيرا بالتزام السيمترية (التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تنسيق الألوان أو إبراز مفاتن الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجها إلى الدقـة والإخلاص فى إبراز حدسه الأصيل للصور فنية . وتسجل التجربة الحيوية التى يعانيها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفنى .

ثانيا — اوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانساني الاخرى :

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد فى وضوح أنه يختلف أساساً عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى .

١ — **فالفن ليس فلسفة** : إذ أن الفلسفة تتناول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقى ، ولكن الفـــن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مغايرة للاسلوب الفلسفى . إن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان فى صورة اتصال مباشر يعلو على الصيغ المنطقية ، فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكى تقيم مذهباً معيناً نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقى لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور فى حيويتها الدافقة وألوانها وحاملها الشعورى والزمانى والمكانى . وبمعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة

مع الوجود المجرد ، وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا مايعبر عنه برجسون بقوله : « بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفاً الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون أن يستوقفها » . ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن ، فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيال الحيوى الذى انبثقت خلال التطور الإبداعي دون أن يفصل هذه الوحدات من روابطها السابقة واللاحقة ، إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص في سير أغوار هذا الواقع دون أي من جانب الشخص القائم بالحدس في تلوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصي ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والأمانة في رصد ذبذبات الواقع الحي عن طريق التجربة الحدسية . أما الحدس الفني فانه وان كان يتناول الواقع في حيويته أى الصور في تمام اكتمال نبضاتها وألوانها الحية . إلا أنه يجعل لها حاملا شخصيا ذاتياً يأتي من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للأثر الفني .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائماً بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقي ، إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقة الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلي الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفني نسميه منطق الحس وهو الذى نعنيه من كلمة « استيتيك Aesthetics » .

وإذا كان الفن منفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب فانه مع هذا قد يتداخل مع الفلسفة فيعبر تعبيراً عبقرياً عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال في المذهب السريالي ، فالسريالية في فن الرسم مثلا — وهي أسلوب طريف يتجاوز الواقع الملموس — يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض — أو فيما يشبه النمط الأسطوري — عن عالم الرؤى والأحلام . واستجلاء خبايا العقل الباطن والخواطر المكبوتة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى

فان الفنان السريالى قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليها طابعاً سيكلوجياً معينا وتكويناً رمزياً غامضاً بعيد عن عالم الواقع ، ولكن العلاقة التى بين هذه الرموز وبين ما ترمز إليه ليست كالعلاقة بين الفكر واللغة . فبينما نجد أن اللغة — كأداة للتفاهم الاجتماعى — قد اتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها سمة اجتماعية من حيث أنها لغة لجماعة معينة اتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل فرد من افراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه — بينما نجد هذا بالنسبة لعلاقة الفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للاخرين ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أفكارنا ستصل بأمانة إلى أذهان الآخرين لثقتنا فى صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معانى — نجد من ناحية أخرى أن الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السيريالى عن الرؤى المجردة ، فالرمز السريالى الذى يستخدمه الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية بحتة لاأثر للموضوعية فيها . . هوأداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته ، ولهذا فان التلاقى بين الفلسفة والفن فى هذا المذهب يستند أساساً إلى التجربة الشخصية والمعاناة الفردية والتأمل الذاتى اللاشعورى وليس إلى المنطق العقلى والفكر المجرد . ومن ثم فان اقتراب « الفن السريالى » من الفلسفة لا يعنى أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو مجال يدخل فى نطاق البحث الفلسفى . وإذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا — وهى الموضوع الأثير للفلسفة — فان الرمزية أيضاً تسير فى نفس الطريق الذى سلكته الفلسفة أى أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد . فترمز إليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذى تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجى ترمز إلى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة فقد ترمز إلى التزمت الدينى والأخلاقى الخ . . وعلى

هذا فعلى الرغم من استخدام كل من الفن السريالى والرمزى لموضوعات الفلسفة إلا أنهما لا يمكن ان يدخلا فى نطاق العمل الفلسفى . فالفن ليس فلسفة .

٢ — ولعلنا نتساءل أيضاً عما إذا كان (**الفن يعتبر تاريخيا**) أى أن يكون فى أصله أداة طيعة لمادة التطور التاريخى والأحداث المتتابعة على مسرح الحياة الانسانية ؟

والجواب بالنفى ، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخاً أى أن يكون أمينا فى سرد الحوادث التاريخية ، بل له أن يصور التاريخ كما يراه وله أن يصوغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكسات هذه الأحداث وهذه الشخصيـــات على ذاته ، فحينما كتب شوقى مسرحية (كليوباترا) لم يعن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة ، بل عنى أكثر من هذا بابراز شخصية كليوباترا كما يحس بها هو : كنموذج شخصى ترتبط به صور فنية متعددة تعكس أضواءها على الحوادث فتتراءى له فى لون خاص ، وليس كما حدثت فعلا فى التاريخ ، بل لقد عنى أيضاً باخراج هذه الصورة الفنية — وهى القصة — مكتملة العناصر محبوكة حبكاً فنياً بحيث تنتهى إلى نتيجة تحل مشكلة القصة ، هذا بالاضافة إلى إدخال قدر من الفكاهة والمرح لكى تسهل متابعتها ولكى تكون أداة للترويح عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة أو نسق غير مألوف ، وكل هذه أمور لا يمكن الإدعاء بأنها ذات صبغة تاريخية أو أنها حدثت بالفعل فى حياة كليوباترا .

وإذا فهدف الفنان ليس التسجيل التاريخى ، بل هو الخلق الفنى ، وإذا كان النقد التاريخى يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فان الفنان لا يجهد نفسه فى ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الحدس الجمالى للصور التى تنبع من أعمـــاله .

وعلى الجملة فان النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخى فى العمل الفنى كما هو الحال فى (مسرحية كليوباترا) مثلا إذ أن ثمت اختلافاً جوهريا بين عمل الفنـان وعمـل المؤرخ .

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماما من كل الحدود التى تفرضها الوقائع التاريخية ، فلا يمكن لقصصى مثلا أن يصور الطاغية نيرون فى صورة حكيم مصلح ينطوى قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون فى صورة جبان مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما (١) فالعمل الفنى الذى يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون مطابقاً للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمضمون التاريخى .

٣ — هل الفن علم طبيعى :

ليس الفن أيضاً علماً طبيعياً إذ أن العلم الطبيعى يهتم بجميع الحقائق وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أى أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن قوانين سيرها فى الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضى فانه يستخدم منهج البرهان القائم على البديهات والمسلمات الرياضية . أما الفن فانه لا يستخدم التجريد أو البرهان كمنهج ولا يخضع للفروض أو للتصنيف العلمى ، بل هو ينبع من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع . ونقصد بقولنا إن الفن ليس علما طبيعيا ، أن نبين فى جلاء ووضوح أن العمل الفنى أبعد من أن نعد مجرد محاكاة للطبيعة ، فى الرسم مثلا لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كالة التصوير التى تلتقط المناظر كما هو وفى أدق تفاصيلها . بل إن الفنان فى هذه الحالة هو الذى يسبغ طابعه الذاتى عن مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد

---

(١) وقد أخرج مؤخرا أحد الكتاب فى مصر مسرحية من هذا النوع عن « مأساة الحـــــلاج » أظهره فيها كمصلح اجتماعى عظيم ضارباً عرض الحائط بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصوفية لا تغيب عن أنظار الباحثين .

اختلطت بفكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة : وعلى الجملة فان المنظر الطبيعي الذي يشكله الفنان فى لوحته يكون حينئذ نتيجة لحدس جمالى نابع من أعماق ذاتيته وقد يختزل فيه بعض الحقائق الطبيعية ، وقد يظهرها بطريقة تخالف ما هي عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى هذا كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة .

٤ — وكذلك فان الفن ليس عملا يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل القائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى وانتقالا سريعا لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية غير الهادفة والتى تقصد فيها الأحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفنى يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ — **ليس الفن صدى مباشرا للانفعالات الموقوته** التى تعرض للانسان. فالفنان كالشاعر مثلا لا ينفعل مباشرة أمام موقف ما كأن يبكى أو يصرخ أو يقهقه إذ أن هذه تكون فى العادة ردوداً سريعة على الموقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن ينساق وراءها إذ هو يتمهل فتتفاعل صوره التى يحدسها مع الانفعال المحيط بها . فيصدرون عن الفنان تعبير غنى رائع . قد يكون أبياتا متناسقة أو لحنا موسيقياً جميلا أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصناعة الفنية وأساليبها .

وإذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك السريع بل هو يحول الانفعالات إلى تعبير فنى ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهى ذات صبغة شعورية بحتة — والعمل الفنى الذى يقوم على

الحدس الجمالى هو أننا نضيف إلى العامل الشعورى أى الانفعالات عاملا عقلياً أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تذكر واقتباس وخيال وإضافة وحذف وإبتكار وكشف ألخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحررنا من العواطف والانفالات المباشرة ، أى أنه ينطوى على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فان الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص لتكون عاملا مساعداً فى الوصول إلى حالة التطهير ، وكان الفيثاغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى ، وكذلك فان الموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى .

ويتميز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويوثر فى الناس فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو تقاعساً . . . الخ وقد يخلد ، بينما نجد أن الانفعال الوقتى المباشر ينقضى أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت عملا فنيا أصيلا تبقى عالقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخير المثالى . فرغم سذاجة البطل والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة وهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلا وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية فى نفوسنا رغم هذا كله فان ثمت محاولة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية فى سياق فنى محكم ، وينطبق هذا أيضاً على مسرحيات نجيب الريحانى فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيهية ، إذ أنها تشتمل فى الغالب على نقد شديد للحاكم والتاجر وصاحب العمل والمحلمى ولأصحاب المهن على اختلاف طبقاتهم وتنوع حرفهم . وليست الملهاة وحدها هى التى تبقى وتخلد إذا كانت عملا فنياً أصيلا ، بل إن هذه

ينطبق على الفن التراجيدى أيضاً فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير فى نفوسنا الحب أو الكراهية لشيء ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد. ومع هذا فان « المأساة » التى تثير فى نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تعتبر فنا أصيلا. وهكذا أيضاً فان الملهاة التى تقوم أصلا على إثارة الضحك والمرح فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التهريج المرفه عن النفس والموقوت بزمان صدوره ونحن إذا استعرضنا ما شاهدناه من تمثيليات مضحكة نجد أن من بينها ما تبقى له أثر فى نفوسنا رغم مضى مدة طويلة على مشاهدته أو قراءاته والسبب فى هذا أن العمل الأول كتب له الخلود لأنه يقوم على حدس فنى لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق فأصبحت عملا ممتازاً كما هو الحال فعلا فى رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برنارد شو) ذات النقـد اللاذع الساخر.

٦ - ليس الفن خطابة أو تعليما أو تهذيبا :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية . فهو لن يكون بهذه الصفة فناً خالصاً إلا إذا كان ممتزجا بمشاعر الفنـــان وصادراً عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصبغتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تجتاح جوانبه فيندفع فى فصاحة وفى زلاقة تعبر. أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسى أو دينى . الخ . كما يحدث فى الاجتماعات السياسية أو فى حلقات الإرشاد الدينى أو

التهذيب الأخلاقى فان الخطيب فى هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلاينطوى تعبيره على خلق أو إبداع فنى لصور جمالية إلا إذا اعتبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابى نوعا من الفن الخالص ونرى أن كثيرين من الفنانين يسخرون من الخطابة والشعر الدينى ففولتير يقول « إن الأشعار المقدسة مقدسة حقاً لأن أحدا لايلمسها » أى أن أحدا لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هى تعبير عن تصوير للقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف أو الثواب أو الرجاء .

ثالثا — علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الاخرى :

لا يمكن فى الواقع فصل النشاط الفنى عن أوجه النشاط العقلى الأخرى فليس الشعور الذى يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور محتاج بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فان الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر ، وإلا كان فنه نوعاً من الانطباعات الخالية من أى محتوى .

وإذن فالعمل الفنى لابد أن يكون أساسه الشخصية الانسانية الكاملة . ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلقى ، لذلك فان مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاق أو فى الضمير الخلقى أساسا للفن ، وقد لا نوافق نحن على مذهب ما يذهب إليه اتباع هذه المدرسة حينما يربطون الأخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطابقون بين الخير والجمال .

ومهما يكن أمر هذه النظرية ، والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حس مرهف يشعر شعورا واضحا بمعانى الخير والشر والفضيلة والرذيلة ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على على أنه تحيز لطرف منها ضد الآخر أو أنه ينتصر مثلا لمعانى الخير والفضيلة

كما تراها المذاهب الأخلاقية المختلفة . فالفنان انسان حر طليق لا يقيده أى عرف أو منفعة ولا ينساق بفنه وراء أى من هذه المعانى وليس الفنان أيضاً مطالباً بأن يتصف بشيء من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديسا ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النسك والفداء الدينى بل نحن نرى على العكس من ذلك . أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التى يتصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعا من التعويض النفسى على عقدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وجود النشاط العقلى الأخرى بل العكس هو الصحيح ، وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكى تظهر ولكى تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة (الخط) — فالخط أثر فنى بديع نصفه بالجمال أو بالقبح . وهو أيضاً أداة اجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس ، فاذا كان هذا الخط منطوقاً أى شفوياً فانه يصبح أداة للجدال والمناقشة والإتصال اليومى بين الأفراد والجماعات وكذلك فان الخط مكتوباً أو مقروءا أداة لنقل العلم والحضارات عبر الأجيال وكذلك الغناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة بما عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنسانى ، ففى كل ناحية من نواحى النشاط الاجتماعى يتدخل الفن لكى يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه من آثار النشاط الإنسانى . وكذلك فان الفن فى المجتمع كما يقول ريد Read فى كتابه « الفن والمجتمع » .

هـو « همزة الوصل بين الناس فى المجتمع » .

كما أن التقدير الجمالى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشيع التوافق

والتضامن بين الناس ، فاتفاق الناس فى الحكم على أغنية ما فى مجتمع معين بأنها جميلة هذا الاتفاق يدعم قوى التماسك الاجتماعى فى المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك فى مواقف خاصة .

والخلاصة : أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى على الرغم من أن الظاهرات الفنية — كما قلنا — ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذى لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته بأن يسترق انتاجه الفنى النابع من تلقائيته الخصبة .

الفصل التاسع

تفسير الظاهرات الفنية او مشكله الابداع الفنى (١)

تبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفنى أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير . فما حقيقة عملية الخلق التى تلد أثراً فنياً ، أو بمعنى آخر كيف نفسر ميلاد العمل الفنى ؟ (٢)

١ — نظرية الالهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحى من عالم مثالى فائق للطبيعة . والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون . فالفن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهى . أو هو من قبيل الوجد الصوفى . ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذووحس مرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم فى مزاجه وفى سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون أحد القوابل السلبية التى تنتظر أنهمار المطر أى الإلهام دون أى تدخل إيجابى من ناحية الذات . فلامارتين وهومن دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الاطلاق وإنما أفكاره هى التى « تفكر » له وقد أشار « جيته » إلى أنه حينما كتب « آلام فرتر » لم يبذل أى مجهود شعورى فى تدبيجها اللهم إلا الانصات المرهف إلى هواجسه الباطنية ، وكذلك ما ذكر عن « شوبان » من أن الابداع الفنى عنده كان تلقائيا « سحريا » يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول « كولردج » من أنه يكتب أثناء نومه كما

---

(١) راجع كتاب الدكتورحلمى المليجى عن « سيكولوجية الابتكار » .

(٢) راجع رسالة ماجستير السيد محمد عزيز نظمى عن « الابداع الفنى بين حدسى الصورة والتعبير » التى أشرفنا عليها .

لو كان مسحورا » والشعراء جميعاً يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف أن كل شاعر أسير لشيطان خاص به فالفنان إذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول « نيتشه » . هذا هو مجمل موقف الإلهام والعبقرية فى تفسير الإبداع الفنى . ويبدو أن النزعة الرومانطيقية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور . على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هى بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يقررون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذى يجب أن نشير إليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطقية يتناسون أن الفن وإن كان ابتكارا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخهما الطويل .

٢ — النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل ، فان العقليين قد ذهبوا إلى أن العبقرية فى الفن لا تعارض العقل مطلقاً بل هى فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واع قد أمتلك زمام نفسه ، وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس حقيقة أن الخلق الفنى يقوم على ما يشبه الوجد الصوفى أو الحدس الدينى أو الإشراق الإلهى ، وليس هو نوعا من الاجترار اللاشعورى كما أدعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وإرادة مضاءة ، وليس فى مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال انتاج أى عمل فنى بدون تدخل الجهد التكنيكى فى تنظيم المادة الخام .

وثمت صورة أخرى للموقف العقلى فى تفسير الإبداع الفنى ، حيث نرى (كانت) (١) يرجع العمل الفنى إلى قوانين وشروط أولية apriori سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية وهو يشير إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفنى وهى : الكيف qualité أى تقويم العمل الفنى من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم quantité أى عدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف ويسمى أيضاً بالكم الإعجابى فالأثر الجميل يحمل فى ذاته قوة انتشاره ويعم الاعجاب به عند الناس ، ثم الترابط relation أى كون العمل الفنى غاية فى ذاته أى ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفنى لا غاية له غير ذاته ومن هنا تنتفى الصفة النفعية وينتفى إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها . وأخيرا الحالة التى عليها الفنان أو المتـذوق للاثر الفنى modalité وذلك يعنى أن الحكم الجمالى ينصب على واقعة حدثت فى التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر بها موضوعياً بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ، وبهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر الجمالى المطلق الذى يشبه إلى حد ما الأمر المطلق فى ميدان الأخلاق ، ولكن هذا الأمر ليس أوليا مطلقاً كما هو الحال فى الأحكام الرياضية والطبيعية .

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الابداع الفنى فعلا صادرا عن قوانا الإدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فانها تعتبر شروطا لحكمنا على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح وهى شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى أنها تتطلب تفكيرا أو تطبيقاً ، وتمثل فنا عقليا مجموعيا . وبهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الأحكام الجمالية

---

(١) راجع : Ch. Lalo, Notions dEsthétique p. 57.

٣ — النظرية الاجتماعية :

فاذا ما انتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد أصحابها يبحثون عن « الدور » الذى يضطلع به المجتمع فى العملية الابداعية وكان تين Tanie أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية فى ميدان الفن . فهاجم الأحكام المعيارية وقال : إن الفن وليد المجتمع . ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن . وكذلك فان المثل الأعلى فى الفن لا وجود له عنده ./ والفن حسب رأيه ليس انتاجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى ؛ والمعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل اجتماعى والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة بنجاحه ،/ وإذن فالقيمة الفنية اجتماعية أى أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أى المجتمع . والفنان ليس كائنا منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن اجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها . وحتى إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فانها لابد من أن تستند إلى تيارات سفلية معارضة تسرى فى المجتمع وتشجع على التمرد ، كانهيار النظم العتيقة أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع فى حال المعارضة تكون ظاهرية دائما ، إذ أن الفنان مندمج حتما فى التراث الحضارى للمجتمع بالاضافة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية ./ والواقع أن لكل فترة زمانية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، ففنانو عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفـن الأوربى الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويلخص دوركايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه انتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل

له أصول خاصة به وله مدارسه ، ولا يبنى على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعى أيضاً من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره . وعلى هذا فالفنان فى نظر دوركيم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحى ماداموا لا يملكون بأيديهم التأثير خيوط الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة تتمثل فى أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة فى المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإذن فالابداع الفنى قائم على :

أ — المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية ، والجنس (وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب — أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ .

ج — الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

٤ — النظرية التأثرية أو الانطباعية :

ولكن التأثريين وقد قامت مدرستهم أصلا على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم (رنوار) و(مانيه) و(سيزلى) ، عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفنى لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية . أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام

العمل الفنى بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج وحده ، وأنه شىء فريد ليس كمثله أى شىء آخر وهو يحمل طابعاً أصيلا قد لا يسهل إرجاعه إلى غيره من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثريين . فالعمل الفنى الأصيل لا تعلوه سمة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضربا من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة تماما على الوسط الفنى الذى ظهر فيه فندهش له ونعجب به وكأنه سر يذيعه الفنان لأول مرة ، وليس كما يقول الاجتماعيون إن العمل الفنى مشتق من المجتمع ومن تراثه وأنه مهما انعـــزل عن المجتمع فانه يعود إليه عن طريق الجمهور الذى يرجع إليه وحده تقويم العمل الفنى . ويستند موقف التأثريين بهذا الصدد ، إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما الصورة المكتملة لعمله الفنى قبل أن ينجزه ، ومن ثم لا يستطيع أحد أن يقدر مقدما مدى ما يصل إليه العمل الفنى من أصالة إذ الاصل فى عملية الابداع الفنى هو الشعور بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شىء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ . وقبل ذلك لا يمكن حصره فهو نداء لا محدود وفكرة منطلقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولى لعمله الفنى فان ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يتطابق فى النهاية مع تصوره الأولى . بل ربما زاد عليه أو نسخه أو عارضه . ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفنى لا يتم إلا خلال الأداء الفنى ويقول (فان جوخ) « إن العملية الابداعية فضلا عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضنى والدراسة المستمرة التى هى أدوات الابداع ، إلا أن تمام العمل الفنى واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لا بد من الأداء أو التنفيذ ، إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية » .

• — موقف مدرسة التحليل النفسى (فرويد) :

وننتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الابداع الفنى يخالف موقف

مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسى . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو فى نظرها شخص منطوعلى نفسه يقترب كثيرا من حالة المريض النفسى «العصابى» وأعماله الفنيـة ليست سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة . وقد اتخذ فرويد « ليونارد دافنشى » مثالا لتأييد نظريته . فقدكان دافنشى أبنا غيرشرعى . مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطا زائدا ، الأمر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخـــر — فيما بعد —ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بتلامذته والمعجبين به ، وقد ظهرت هذه الاتجاهات فى أعماله الفنية فى لوحة الموناليزا مثلا ، وفى لوحة يوحنـــا المعمدان حينما خلط الذكورة بالأنوثة .

فالفن إذن عند دافنشى لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة الليبيدو وتحويل لهـا من الإشباع الحقيقى وتوجيهها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الابداع الفنى عند فرويد تصدرعن العقل الباطن أواللاشعور (١) وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها إلى الغريزة الجنسية . ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابى فى أن القدرات التشكيلية (٣) التى لديه تتيح له المرونة الكافيـة لتشكيل صور التسامى والتعبير عن اللاشعور بما فيه .

---

(١) يرى فرويد أن العقد النفسية والانفعالات القوية لها منافذ أربعة .

١ — أحلام اليقظة ٢ — أحلام النـوم ٣ — النهج العصبى والتوتر الحسى ٤ — الانتاج الفنى — ويمثل المنفذ الفنى نوعا من التسامى للمشاعر الجنسية المكبوتة

٣ — القدرات التشكيلية — مثل : عامل الطلاقة ، عامل الابتكار ، وعامل الاصالة وعامل التخيل وعامل التذكر .

من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة « كعقدة أوديب » مثلا وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعصابى ، بل هو يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير . ويفسر شارل بودوان نظرية فرويد فى الخلق الفنى اللاشعورى بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعورى الفريد الذى يحدث فى الحياة الشعورية ، وهو انفجار تلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب النفسى فى كبتها . فالميول الجنسية والرغبات المنحرفة تلزم المرء بأن يختار واحدا من أمرين : فاما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى ، وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تسام يأخذ صورة العمل الفنى ، بل لابد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للابداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفن ، فليس فى قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى إبداع فنى .

٦ — موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسى (يونج) للكشف عن مصدر عملية الابداع الفنى فهو يذكر « أن العمل الفنى إنما يحدث نتيجة لضروب شتى شتى معقدة من النشاط الشعورى الإرادى والنشاط اللاشعورى » ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكولوجية وحدها فى تفسير الظاهرة الفنية إذ ما اتجهت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تتجه أيضاً إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرات الفنية من خلال الإنتاج الفنى نفسه . إذ أن الفن ليس إنتاجا شخصيا ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الانسان الجمعى وكأن النشاط الفنى يرجع إلى حافز فطرى يتملك الوجود البشرى بأسره ويسيطر عليه ويسخره . ومن ثم فان صراعا ينشأ بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع اللاشخصية التى تطغى على الجانب الشخصى فى حياة الفنان فتثير فى نفسه السخط والتبرم والتعاسة وهذا هو

ثمن المنحة الفنية التي يختصه بها اللاشعور أو الضمير أو الوجدان الجمالي فيجعله أداة لحمل رسالته المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللاشعور الجمعي ، أي لا شعور البشرية جمعاء ، هو مصدر عملية الإبداع الفني . ولهذا فقد ربط « يونج » بين الفن والوجود بصفة عامة ، واختص الفنان وحده من بين غيره من الناس بالقدرة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعي . ولهذا فان يونج يذكر لنا أن العمل الفني — أي رسالة اللا شعور الجمعي — هي التي تخلق الفنان لا العكس ، فجيته مثلا لم يخلق فاوست ، بل فاوست هو الذي خلق جيته .

الفصل العاشر

النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر . موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالى ، فانه يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخيا عند الانسان وما هو الأصل التاريخى للظاهرات الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن :

١ — **والنظرية الاولى** التى عرضت لهذه المشكلة ، هى نظرية فرويد وهى ترجع النشاط الفنى إلى أثر الغريزة الجنسية فى اللاشعور ، فالفن إن هو إلا تعبير عن مكونات العقل الباطن التى ترسب بتأثير الغريزة الجنسية .

٢ — **اما هربرت سبنسر** فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطا أرستقراطياً لا هدف له ، بل هو فى نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣ — **ورأى ثالث** هو الذى يقول به (كارل بوشر) الذى يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادى . فالغناء مثلا وهو أسبق الفنون جميعاً إلى الظهور قد نشأ فى أول امره مع العمل الجماعى أثناء جنى المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك ، فى وسط العمل ينبرى أحد العمال ويرفع عقيرته بالغناء ليرفه عن العاملين ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

٤ — **والرأى الرابع** هو الذى يقول به (**بوجل** — Bouglé) ويرجع هذا الرأى نشأة الفن عند الانسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت

للتأثير على الأعداء وبث الرعب فى قلوبهم ، فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلون على دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من العظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضاً استعدادا للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلى الأول عن البدائيين .

٥ — **اما النظرية الخامسة** هى نظرية **اميل دور كايم** فانها ترى فى الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل فى نشأة الفنون جميعاً . فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب . حيث كان العنصر الفنى يظهر بوضوح فى مشاهد الرقص الدينى البدائى ، ونغمات الموسيقى الجنائزية ، وصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين فيبينون كيف أن الطقوس الجنائزية — وهى طقوس دينية — كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك . وكان الفن فى القرون الوسطى الأوروبية مرتبطا بالمسيحية أوثق الارتباط ، وإذن فعلى رأى دوركايم تكون الفنون غاية دينية أى اجتماعية — والدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردى بحت مصدره الفرد ، ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذى يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب فى صوت رخيم يغنى لفتاته ، أو هو يغنى ليسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار فى نشوة الحب الذى يعتصر فؤاده فيرتبها فى شكل باقة ليهديها

إلى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجمال فى الطبيعة فينقل صورة منها إلى كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقلدا بذلك جمال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجمال . فالفن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة ، إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين ، بحيث تكون النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشرطه ، وهى التى تكون القابلة المضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صورة تعبير فنى فريد فاذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه الأحاسيس بالكلام المنثور ، قال نثرا ، وإذا كان يستطيع أن يعبر بكلام موزون مقفى قال شعرا وأما إذا كان يعترى جوانب نفسه يتجاوز قدرته على التعبير فانه يتجه إلى درجة أعلى وهى الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو النحت ، فهذه كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصل الحادي عشر

تقسيمات الفنون الجميلة

الجمال والفن :

قبل أن ننتقل إلى دراسة الميادين الفنية وهى المصدر الأول للنظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسى أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن فاذا لم يكن الجمال معطية فائقة للحس أى معنى يجاوز الحس ويسمو عليه ، وإذا لم يكن أيضاً شيئاً محسوساً . أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضاً ليس صورة خالصة أولية . وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فان هذه المواقف الميتافيزيقية والتصويرية والعقلية تتفق كلها فى أسباب أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحذف فيه العامل الشخصى . والحقيقة أن الجمال « قيمة » ونحن نعرف أن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع : إن الشىء الجميل مثلاً ، ليس جميلا لأنه يتضمن معنى أنسانيا عقلياً عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذى نحكم به على هذا الشىء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الانسان والطبيعة ، أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل انسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال نفسية الفنان وأصول صناعته الفنية ، هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن فالفن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليدا للطبيعة ، وعلى هذا فان مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشىء الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هى تحاول أن تركب أوليا

معايير الشيء الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه المعايير تعسفيا من الخارج على الفن ، بل هي تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفنى نفسه أى من آثار الفنانين والكتاب كما تفعل فى الأخلاق تماما حينما تستخرج معايير السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التى نحياها ، ولهذا يجب علينا أن نستعرض سائر ميادين النشاط الفنى لكى يتعرف على هذه المعايير . والطريقة التى نتبعها فى ميدان الدراسات الجمالية لكى نصل إلى تحديد هذه المعايير هى طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة Classification of Arts

كيف تصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس التى يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد يبدو ناقصاً . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون تصنيفاتهم للفنـــون .

تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية وهى النثر الأدبى والشعر وثانيها : الفنون التصويرية وهى التى تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هى :

أولا — الفن التشكيلى : Plastique ويتضمن النحت وهو موضوع أعمال فنية يمكن أن توجد فى الطبيعة . ويشتمل كذلك على العمارة وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

ثانيا — التصوير : ويسميه أيضاً بفن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الحدائق .

ثالثاً – فنون اللعب بالاحساسات jeu des sensations مثل الموسيقى وهى فن الأحساسات السمعية ، ثم الملونات أو فن التلوين وهو فن الإحساس البصرى .

ويضيف كانت إلى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة من الفنون المركبة مثل : المسرح ، والغناء والأوبرا والرقص الخ .

٢ – تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل ترتيبه للأفكار أو للمثل نفسها ، على أساس التصورات التى أشرنا إليها سابقاً .

أ – ففى الدرجة السفلى نجد **فن العمارة** وهو مجال أفكار حدسية لا تلبث أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة : كالثقل والتماسك والمقاومة . وتتراءى لنا الناحية الجمالية بين الثقل والمقاومة ، ويعبر الثقل عن جهد المادة لكى تنفذ إلى الأرض وأما المقاومة فهى جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الاعمدة والدعامات . . الخ . فاذن هناك عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة . ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

ب – ثم يلى ذلك **الفنون التشكيلية** وهى : النحت والرسم ، أما النحت فانه يكشف عن البنية الحركية للصورة الانسانية ، ومن هنا نفسر إيثار شوبنهاور للتماثيل العارية حيث ترتبط رشاقة الحركة بالجمال ، أما الرسم فموضوعه الخلق أو الطباع خصوصا فى الرسم التاريخى .

جـ – ثم **الشعر** وهو يتجه إلى حدس الأفكار ولكن عن طريق التصورات المعبر عنها بألفاظ . ومن الشعر ما هو غنائى وهو يعبر عن سكينة النفس

وهدوئها الدائم الغير المتذبذب الذى يغشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك على عكس اضطراب إرادته المريضة الفارغة دائما .

أما **التراجيديا** وهى النوع الثانى من الشعر – وتعد أسمى أنواعه – فهى تكشف لنا عن الجانب المفزع من حياتنا حينما تتعرض فى مواقفنا التمثيلية لذلك الصراع المفزع المخيف بين إرادتنا وذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها أو مع القدر أو القوى الكونية التى لا نقوى على مغالبتها .

د – وأخيرا نجد **الموسيقى** خارج هذه الفنون جميعاً فهى مستقلة تماماً عن عالم الظواهر ، وتعبر عن صدق الصور وماهية العالم من وراء الأفكار والإرادة نفسها . وهى أيضاً لغة كلية تعبر عن العواطف فى أصالتها ونقاوتها كالفرح فى ذاته والألم فى ذاته . . . . وهى تعبر عن هاتين العاطفتين بعد أن تفصل عنها حوافزهما .

٣ – وقد أضاف **ليسنج** Lessing فكرتى الزمان والمكان كصورتين أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلى المكانى الثابت . والفن الشعرى الزمانى الحركى ، وكذلك نجد فى العصر الحديث الأمريكى **توماس هل جرين** Green سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولاها ثلاث فنون مجردة هى الموسيقى وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخاصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتا الزمان والمكان معاً .

وفى ثانى هذه المراتب للفنون يوجد فنان تعبيريان أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطردان فى المكان ، وفى ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزى أى الأدب الذى يستند إلى عنصر الزمان ؛ وهكذا نجد أن Green ينساق فى نفس التيار الكانتى الذى تأثر به « ليسنج » قبله .

٤ ـ أما عالم الجمال الفرنسى **شارل لالو** فقد وضع تصنيفاً تركيبيا مستمدا من نظرية الجيشطالت فى علم النفس ، فهو يميز بين تركيبات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية : ـ

أولا ـ تركيب السمع : وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأركسترالية والكورالية) .

ثانيا ـ تركيب البصر : وينضاف إليه الرسم والنقش على زجاج الكنائس والصورة الفنية المعروفة « بالسينما وخيال الظل » .

ثالثا ـ تركيب الحركة : وتنضاف إليه (الحركة الجسمية مثل الباليه والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (ينابيع الماء والشلالات وغـــيرها .

رابعا ـ تركيب العمل : أو الفعل ويضاف إليه : (المسرح) .

خامسا ـ تركيب ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صور ، كما نلاحظ فى (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية كما نجد فى فن (النحت) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال فى (فن الحدائق) .

سادسا ـ تركيب اللغـة والشعر .

سابعا ـ تركيب الحساسية كما نجده فى فن (ممارسة الحب أو فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ) :

وفى كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين قوسين يمكن أن تتعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى ـ ففى المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا التشخيص بالاشارات أو حذف الحياة

نفسها كما هو الحال فى خيال الظل أو الماريونيت (مسرح العرائس) أو إضافة الموسيقى أوالغناء إلى المسرح دون التعبير اللفظى فيخرج لنا فن الأوبرا.

٥ — تصنيف لاسباكس :

لاسباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام : —

القسم الأول : فنون الحركة .
القسم الثانى : فنون السكون .
القسم الثالث : الفنون الشعرية .

لنتناول أولا القسم الأول من هذه الفنون وهى **فنون الحركة** :

١ — هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى وهى فنون الحركة ، وهى أقدم الفنون وأولها فى الظهور ، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والإرادة . وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير فى الأفراد . ففى الرقص مثلا نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التى تختلج فى نفوسنا بحركات بسيطة ، فنجد راقصة الباليه — مثلا — تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك . فبدلا من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة ، نجد أن هذا التعبير اللفظى يتحول إلى تعبير حركى راقص وهذا هو المقصود بالباليه ، إذ تظهر فيه الراقصات براعتهن فى التعبير عن المعانى والانفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « تريستان وأوزفلد » وقد قام الراقصون والراقصات — بتمثيل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع إليها ما تهدف إليه من خلال تركيب ألحانها وأصواتها . وكذلك مثلت مسرحية هاملت مسرحية روميو وجوليت على طريقة الباليه.

على أننا لا يجب أن نقصر مهمة التعبير عن الانفعال والمعانى على رقص الباليه وحده ، بل إن الرقص المفرد أيضاً كثيراً ما ترمز حركاته إلى انفعالات معينة وتكشف عن معانى متباينة . ولكننا نختلف فى تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد ، فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال فى الرقص الدينى ، وذلك ما نلاحظه فى الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين ، وكما هو الحال فى الرقص عند الصوفية — فان دوران الدراويش واهتزازاتهم هو نوع من الرقص الدينى أيضاً — ولم نجد أحدا يقول بأن هذا الرقص لا معنى له . ولكن البعض يربط بين الاستثارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص ... وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الإدعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الغرائز الانسانية — منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا — تبحث عن وسيلة للتعبير عن هذه الحاجة الجنسية ، وهى من أولى الحاجات الأساسية التى تعمل على بقاء النوع الانسانى . فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسى ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفنى أيضاً ما بقى الإنسان على هذه الأرض وعلى ذلك فان التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لا يمكن أن ينفى أن هذا الرقص من الفنون الجميلة فهو يعبر عن فن جميل يرمز إلى أمر مغروس فى الطبيعة الإنسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال أن حركات الرقص العادية فى أى صورها هى فن من الفنون الجميلة مادامت تجد — استمتاعا بها ومتعة لها وتقديراً عند أى فريق يشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس . على أن الفنان إذا استهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون مدخل فنى جميل أى دون أن تكون ثمت حركات رشيقة متناسقة وصور فنية رائعة

يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فان انتاجه سيعد انتاجا رخيصاً لا يستحق أن يراه ويقدره الناس.

٢ — **الغناء** : أما فى الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فاننا نعبر بواسطته عن احساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنسجم ميولنا معه وتتداخل فيه معانى كثيرة كالوفاء ومحبة الوطن ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره . وفى الغناء نجد أن أى إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون فى الغالب إحساسا موضوعيا إذ أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرا منفصلا عن عالمنا النفسى الخاص فنحن فى الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما سايرت اللون النفسى الذى يتحكم فينا ساعة سماعها . وإذا ما كانت الاغنية معاصرة نفسيا لأشجاننا أو لأفراحنا . أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة ، ولهذا فان الأغانى التى سمعناها فى ماضى أيامنا تشجينا أكثر من الأعمال التى تسمعها فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمتع بالاجترار النفسى عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأى نشيد أو أغنية تبعث الأمل فى المستقبل وتدفع إلى العمل ، وقد لا يرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها — فان الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الأغانى ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للاغانى يتطلب اعتبار المعنى والملحن وحده تامة ، ولا سيما حينما نصدر حكماً جمالياً على الأغنية ويجب أيضاً أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأى أساس دينى أو أخلاقى أو سياسى أو غير ذلك ، فقد نحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على

مستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فاننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل ديني يرتبط بأوامر الدين ونواهيه .

٣ الموسيقى :

أما في الموسيقى فان الغناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار ، وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى ، وقد اختلف مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء فى الظهور ، وقال البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق فى الظهور ، والواقع أن الغناء كان أسبق ظهورا من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها وهو انطلاقة تلقائية يعبر بها الانسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة انسانية تدور حولها مختلف العواطف والانفعالات . وحينما يشعر الانسان بعنف هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقطع شبه منغم يتجاوب مع أنات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كأنه يحادث موضوع حبه أو كأنه يناجى الطبيعة التى تحضن هذا المحبوب أو كأنه يسرى عن نفسه ، وكثيرا ما كان الانسان البدائى يرفع عقيرته بالغناء لكى يذهب عن نفسه تلك الوحشة التى يحس بها وهو فى أحضان الطبيعة البكر التى تترامى مظاهرها أمامه فى مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرهبة ، فيكون لهذا الغنــــاء وسماعه لرجع صوته ائتناسا منه أو محاولة للشعور بالايناس . ثم أن الانسان الأول كان يحس إحساسا صادقاً بدبيب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخرير الماء المنبثق من ينابيع الأرض والمندفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الأشجار وأصوات الطيور المختلفة ودبيب الحيوانات وأصوات الرعد ووميض البرق غير ذلك من زمجرة الرياح وهبوب النسمات اللطيفة . إن كل هذه المجموعة من

الأصوات والألوان التى تصدرها الطبيعة تجد لها صدى فى نفس الفنان البدائى ، فيسترق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأوركسترا الطبيعية فيتولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة . وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء ولهذا فاننا نرى فى موسيقى بعض الشعوب البدائية التى تعيش بين ظهرانينا اليوم دقات وأصوات تقرب كثيرا مما نستمع إليه فى أحضان الطبيعة — فمثلا نجد عند شعب جزر هاواى ألحانا موسيقية يخيل إلى من يسمعها أنه يستمع إلى خرير الماء أو إلى تيار الهواء والماء فى الجدول . وذلك برجع إلى هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويتخللها . وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصيلة فانك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقدم والخضوع لقهر الطبيعة والشعور بضعف الانسان فى مواجهة القدر فهو كريشة فى مهب الريح يحمل أثقال عشرات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها إلا أن يعيش صابرا فى حيرة خاضعاً لضربات القدر . وعلى الجملة فاننا نحس فى مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الانسانية وخضوعها الأعمى للطبيعة فى بساطة وسذاجة صارخة . وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر أو قبائل أواسط أفريقيا كالشلوك وغيرهم فاننا نجد ألوانا من الموسيقى العنيفة التى تعلو فيها شدة قرع الطبول ويزمجر أثناءها النفير القوى ذو الصوت المرعب ، ومما لاشك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التى يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلا ، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية القوية الطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة — وكذلك فان هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف فى الطبيعة الصاخبة فى الغابات وفى المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ؛ هذا بالاضافة إلى حياة البدائى الإفريقى اليومية التى تحيط بها المخاطر وألوان شتى من الصراع والإغارة

ونحن نلمس فى موسيقى الجاز تعبيرا عصريا يترجم عن موسيقى الزنوج فى افريقيا . ومما هو جدير بالذكر أن هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبى إفريقيا ثم انتشر منها إلى أمريكا وباقى أنحاء العالم .

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالانسان أوهى نوع من تجاوب النفس مع ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهى تأتى — كما قلنا — فى المركز الثانى بعد الغناء من حيث الظهور التاريخى ، لأن الانسان مدفوع أولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن يستنطق الأوتار والآلات الموسيقية لكى يحملها ذلك التعبير النفسى الإصيلى ، فالغناء التلقائى المنطلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهفتها عند البدائى سابق فى الظهور على اللحن الموسيقى الذى يعزفه الفنان البدائى كى يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكى يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

القسم الثانى — فنون السكون :

وهى فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبنى على التناسق العقلى وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقاً فكرياً متزمتاً . والانسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الإعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . وغاية التذوق الجمالى لهذه الآثار هى أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفنى التى أتيح للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التى تشيع فى نفسية المشاهد للأثر الفنى ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالى ويقدر القيمة الفنية للأثر الفنى الذى يعانيه . وقد تختلف مع لازباكس وغيره ممن يذهبون مذهبه فى تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يصل بنا الإحساس بجمال التمثال أو الصورة إلى قمة التذوق أو حينما يمثل الأثر الفنى موضوعا من صميم الحياة ، فانه يحس بدبيب الحياة فى أثره

الفنى ويشعر بأنه ممتلىء حركة وقوة وحيوية - وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الأثر نشعر بهذا الدبيب وهذه الحركة وكأن تمثالا مما ينطلق بدون جناحين عبر الفضاء بما يجسمه من معنى الانطلاق ، أو كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة أو أى نشاط رياضى أو فنى كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك إلا أن تحس احساسا عميقاً بحدوث الحركة فى العمل الفنى الذى يبدو ساكنا فى مظهره وعند النظرة الأولى العابرة .

وكأن لازباكس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون السكون هى نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل واحد ، وأن الأثر الفنى على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا وبحسب تشكيله الواقعى فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت يتحرك . أما النظرة المتعمقة فانها شىء آخر وهى تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها بالأثر الفنى نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تحيى موات الجماد وتجعل المتأمل بها يحس بذبذبات الحياة فى جنباتها ، فاننا سنجد فى آخر الأمر أن الفنون جميعاً ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

القسم الثالث — الفنون الشعبية :

ومنها الشعر الغنائى ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلى ومنه الكوميديا والتراجيديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين ناحيتين :

(١) الفن الأدبى .

(٢) والغناء أو الموسيقى .

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بصدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع أو تقليداً له أو تأريخاً لحوادث معينة ، بل هي تعبر عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها .

٦ — تصنيف سوريو :

وأخيرا نجد باحثاً فرنسياً جمالياً آخر هو **انين سوريو** Souriau . فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال فى السربون تصنيفاً أكثر تماسكاً وتنظيماً من التصنيفات السابقة عليه . فهو قد بناه أولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون . وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الناحية الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة . هى صفات نوعية مطلقة أو ماهيات خالصة وهى معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر . ويحصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١ — الخطوط ٢ — الأحجام ٣ — الألوان ٤ — الاضاءات
٥ — الحركات ٦ — الأصوات الجزئية المقطعة ، والمقاطع الصوتية
٧ — الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد فى كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمحسوسات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى أو غير تصويرى . بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنتظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط تماما مع الأثر الفنى نفسه بحيث يظهر لنا شىء واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه إذ أننا فى هذه الحالة نجد التعبير داخلا فى الموضوع ويكاد يكون هوالموضوع نفسه . ومن ثمت لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال فى فن العمارة فلايمكن الفصل بين البيت

المشيد الذى هو أثر معمارى ، وبين صورة هذا البيت ، التى هى نتيجة أو تعبير لفن العمارة وكذلك الحال فى الموسيقى والرقص إذا لم يكن كل منهما معبرا عن موضوع معين فنى الألحان الموسيقية مثلا لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والمفردات الموسيقية التى تتألف منها .

ويوجد أيضاً فى كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية الخطوط الأساسية أو البنية التى تتركب منها الصورة ، فوراء الشكل المكعب نجد خطوطا مستقيمة . ولكنها توحى لنا فى اجتماعها بشكل المكعب .

والرسم التالى (ص ١٧٦) يبين صلة الفنون بعضها بالبعض الآخر ، ثم صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون الصغرى . وذلك حسب تصنيف سوريو .

ونجد فى الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة المبينة فيها . ثم نجد فى الجزء الذى يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون الدرجة الثانية .

اولا — فنون الدرجة الاولى :

١ — الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفى الذى يقوم على تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية . فيستخدم السيمترية والتماثل والتناظر دون أن يكون ثمت موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال فى فن الزخرفة العربى .

٢ — فن العمارة أو البناء والانشاءات المعمارية : Architecture

٣ — التلوين الخالص : Peinture pure

٤ — الإضاءة والأشكال الضوئية : Eclairage, Projection Lumineuses

٥ — الرقص : Dance

٦ — النظم الخالص : Prosodie pure

٧ — الموسيقى : Musique

ثانيا — فنون الدرجة الثانية :

١ — الرسم : Dessin

٢ — النحت : Sculpture

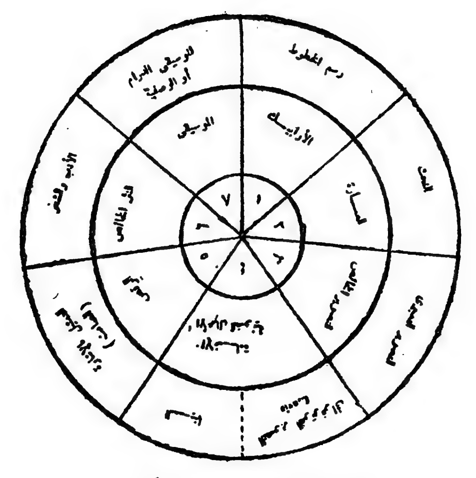
٣ — التلوين التصويرى : Peinture représentative

٤ — التصوير الفوتوغرافى : Lavis, photo

٥ — التمثيل بالإشارة (الصامت) Pantomime

٦ — الأدب والشعر : Littérature, poêsie

٧ — الموسيقى الدرام أو الوصفية Musique dramatique ou descriptive



رسم يوضح صلة الفنون بعضها بالبعض الآخر

(E Souriau. Correspondance des Arts)

المعطيات الفنية الأساسية وصلتها بفنون الدرجتين الأولى والثانية حسب تصنيف سوريو

١ — (**الخطوط**) A :— الأرابيسك B — رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C

٢ — (**الاحجام**) A :— العمارة B — النحت C .

٣ — (**الالوان**) A :— التصوير أو التلوين الخالص B — التصوير التعبيرى أو التلوين التصويرى C

٤ — (**الاضاءه**) A :— الأعمال الضوئية B التصوير الفوتوغرافى السينما C

٥ — (**الحركات**) A :— الرقص B — التمثيل بالاشارة (الصامت) C

٦ — (**أصوات ذات مقاطع**) A— النثر أو النظم الخالص B — الأدب والشعر C

٧ — (**أصوات موسيقية**) A :— الموسيقى B — الموسيقى الدرام C

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى

C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية .

عرضنا إذن لستة أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشوبنهاور وليسنج وشارل لالو ولا سباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمسرح والباليه ، والبعض الآخر يجعلها فنونا مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيرا عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمة ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان ، بينما نجد فى التصنيف التقليدى فنونا تشكيلية ثلاث هى : العمارة والنحت والرسم ، وفنونا إيقاعية ثلاث هى : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعى وربما فن تاسع هو الفن التليفزيونى . وأخيرا فن الصور المتحركة . ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدى للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسما كبيرا من الفنون المركبة ولا سيما فى مجموعة الفنون الايقاعية . فلا نجد مثلا فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر فى التعبير أيضاً وليس الشعر وحده . ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء الخ . . . .

الفصل الثانى عشر

الفن والواقع الحى

استعرضنا إذن النظريات المختلفة المفسرة لعملية الإبداع الفنى ، ونريد الآن أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أو أنه متصل بها داخل فى غمارها .

١ — نظريات القائلين بان الفن لا يرتبط بالحياة :

نعرض أولا للنظريات التى فشلت فى الربط بين الفن والحياة ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث تنعم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لترقى الذات الفردية إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى . والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والاستغراق فى المعرفة الخالصة فيكون الفنان والمتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة ، فهو أيضاً أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فانه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلبية حدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكتفى بالمشاركة الوجدانية فحسب ، فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا المتعة

والنشوة ، وعلى هذا فان الفن يصبح نوعاً من الاستبطان أو التجربة الصوفية التي تحدث ضرباً من الانفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلا فى الربط بين الفن والحياة لأنهما ربطا الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلا منه مدخلا للفلسفة .

٢ — الفن مرتبط بالحياة : اوسطو :

أما هؤلاء الذين نجحوا فى الربط بين الفن والحياة ، فعلى رأسهم أرسطو ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعنى أنه يستمد وحيه من الواقع . ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع ، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أى تلك التى تقوم على مبدأ التخير أو بمعنى آخر هناك فريق بين الواقعية الساذجة التى ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير — وهذه ليست من الفن فى شىء — والواقعية النقدية كما نجدها عند أرسطو فهى ترمى إلى تعديل الواقع فتطوره أو تحسنه أوتختزله أو تزيد عليه ، وهذا الموقف يجعل الفن قريبا من الواقع أى من الحياة .

٣ — جون يوى ١٨٥٩ — ١٩٥٢ :

ونجد أيضاً فى موقف جون ديوى محاولة كبرى للاقتراب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلع عليه صفة نفعية عملية وظيفية ويسبغ على الخبرات الانسانية بصفة عامة طابعاً جمالياً ، فليس هنالك فاصل فى نظره بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية ، ومن ثم فلنه لا تمييز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأمزجة الارستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ،

فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجىء متناسقة ومتسقة ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الإدراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى لهو فى طبيعته كأى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية » .

وعلى هذا فان العنصر الجمالى - كما يرى ديوى - ليس خاصاً بالفنون الجميلة وحدها ، بل أنه ليكسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل سمة الجمال ، ومن ثمة فهو ليس دخيلا على التجربة الإنسانية وليس أثراً من آثار الترف أو الكسل أو اللهــو أو الحدس الصوفى أو التسامى الأخلاقى بل هو نوع من الترقى للسمات العادية التى تميز الخبرات المكتملة السوية . ولهذا فان الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحضارة الأنسانية ، وبجميع أوجه نشاط الانسان ، فنى الناحية الإقتصادية مثلا نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى إظهار منتجاتهم بطريقة جمالية . وكذلك فاننا نشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذا ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤدى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مبرر له لعنصر الجمال فى النشاط الانسانى . فليس الفن هو الواقع تماما بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية مجالا للتجربة الفنية الخالصة ، إذ أنها تستهدف غايات نفعية بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفنى فى ذاته و لذاته .

٣ — التوفيق بين المذاهب السابقة فى علاقة الفن بالحياة :

نظرية شارل لالو (١) :

والحق أن الفن ليس مرتبطاً بالحياة أو منعزلا عنها وليس هو أيضاً فقط الحياة نفسها أو فرارا منها ، بل هو هذه الصور جميعاً ، وهذا ما ارتآه شارل لالو عالم الجمال الفرنسى .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظاهرات الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الامتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب فى نظره أن نجمع أولا طائفة من النماذج الجزئية المتباينة وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية . أو بمعنى آخر يجب أن ننشىء علما للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير بابيه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية فى الابداع أو فى التذوق الفنى .

وقد تكشفت أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهى (٢) :

١ — **الوظيفة التكنيكية للفن** L'activité techinique أى ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأى غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية ، وهذا هو موقف أصحاب مدرسة « الفن للفن » عند بودلير وأوسكار وايلد

---

(١) راجع : Ch. Lalo :Notions d'Esthétique, PUF.

(٢) :Lexpression de la vie dans l'art, Alcan

: *'art loin de la vie - les grandes evasions esthétiques*

:Léconomie des passions, Vrin.

وجونكور . فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

٢ ـ الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترف كمالى La fonction de diversion

تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، فى أنه ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو التركيه والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها . وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر ، وكذلك فلوبير ولامارتين الذى كان يطبقه فى حياته فكان يمارس الفن لكى يهرب من وطأة عمله السياسى .

٣ ــ **الوظيفة المثالية للفن** La fonction de perfectionnemt وتكون مهمة الفنــان حسب هذا الموقف الأفلاطونى محاولة تحميل الواقع أوتجسيم المثل الأعلى بأن يضفى على الحياة طابعاً جميلا من خياله الخصب وذلك كما نجد فى أقاصيص البطـولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

٤ ــ **الوظيفة التطهيرية للفن** La purgation des passion وتكون مهمة الفن حسب هذا الموقف أن يظهر انفعالاتنا ، ويحررنا من الألم ويحصننا أخلاقياً ، فقد كتب جيته آلام فرترحتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدعوه إلى الانتحار ، وكذلك فان « المأساة » تعمل على استبعاد مشاعر الخوف وطردها هى وغيرها من المشاعر العنيفة فتنعم بالراحة والسكينــة .

٥ ـ الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن La fonction de redoublement

ومهمة الفن حسب هذا الموقف هى تسجيل ظروف الحياة بقصد العمل على استبقائها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها فى أضيق الحدود ، وقد تكون هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Tain أو حيوية كما هو

الحال عند جويو Guyau أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر ، كما نجد أيضاً هذا الاتجاه عند مونتى وستندال وبروست . وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التى يصوف بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شىء من التعديل الذى لا يقترب بالعمل الفنى من التحوير الرومنطيقى ذو الطابع الخاص .

ويرى شارل لالو أن هذه الوظائف أو المواقف كلها موجودة فى مجال التجربة الجمالية وأن الخطأ كل الخطأ فى الايمان بقيمة جمالية منطلقة تنتهى بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أى بين الكمال الأخلاقى والكمال الجمالى كما هو الحال عند كروتشى ، فليس الفن ميدانا للأخلاق أو الدين كما هو يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس فى ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وبهذا نستطيع — حسب رأى لالو — إقامة علم للظواهر الجمالية ، على نسق علل الظواهر أو الوقائع الأخلاقية .

وقد سبق لنا أن أشرنا — فى موضع آخر — إلى القصور الواضح فى هذا الاتجاه العلمى الجديد الذى يتجاهل طبيعة الأحكام الجمالية وكيف أنها أحكام تقويمية معيارية .

الفصل الثالث عشر

الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع . فقد يكون ذا تأثير بالغ فى الحياة النفسية لأفراد المجتمع . إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس . وكذلك فان هذا الإعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية — ونحن نعرف ما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر فى حياتنا الاجتماعية فهى التى تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعى.

وعلى العموم فان الفن له تأثيره النفسى الخاص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم فى المجتمع . ومن الناحية الانسانية العامة نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمى . فالفن لا يعرف حدوداً أو حواجز سياسية . فنحن نعجب بالموسيقى الغربية وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثالين الغربيين وآثار الأدب العالمى لأنها تعبر عن معان إنسانية خالدة .

وإذن فالفن على تأثيره واضح فى إزالة الفوارق السياسية وتعبيد الطريق أمام وحدة بنى البشر واجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهميـة اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم فى المناسبات الاجتماعية . فنى حفلات الزواج تظهر فنون كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها ، وكذلك يظهر الفن فى الطقوس والمراسم الدينية وكذلك فى الشعائر الجنائزية وفى حفلات الميلاد وفى الأعياد الوطنية وفى حفلات الاستقبال الخ . . وكذلك

للفن أهمية مادية اقتصادية ، فالصناعات الكبرى — وقد قامت على طريقة التركز في الانتاج والتوسع في التصدير وما ينتج عن هذا من إحتدام المنافسة بين المنتجين ، وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقه أسواقاً جديدة وزبائن جدد ، فالاعلان الجميل عن السلع ، وتجميل مظهرها . وتغليفها بطريقة فنية تجذب المشترين ويضمن للسلع رواجاً كبيراً فالعنصر الجمالي في الصناعة أصبح ذا قيمة عظمى . فمثلا لا يقبل الناس كثيراً على شراء سيارة قبيحة المنظر مع أنها قد تكون قوية الآلات جيدة الصنع ، بل غالباً ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشترين بقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال في جميع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائي أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن في المجتمع كما يلي :

١ — الفن وسيلة **للتسلية وللترويح عن النفس** من وطأة العمل وخصوصاً بعد أن تدخل تقسيم العمل الفني في كل نواحي حياتنا الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساسا للانتاج الكبير ، ولهذا فان العامل الذي يقضي حياته كلها في صنع جزء من دبوس يشعر بركود عقلي وإرهاق نفسي من هذا التواتر الرتيب في عمله فهو يحتاج إلى تجديد لونه النفسي وبعث النشاط في حياته الشعورية ، ولا يتأتى له ذلك عن طريق الفن . إذ الفن بما يقدمه من ألوان فنية مروحة عن النفس ومجددة للنشاط يكون في نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر في زيادة الانتاج .

٢ — الفن يخلق تيارات وموجات عارمة من **المشاركة الوجدانية** وبذلك يؤدي إلى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعي عن طريق النظارة والمعجبين والمتذوقين .

٣ — **وللفن وظيفة تربوية** هامة إذ أنه أداة لترقية المشاعر والتسامى بالحس ، نتيجة إدراك الانسجام الفنى فى روائع الآثار الفنية .

٤ — **كذلك للفن وظيفة عملية** : إذ أن منتجات الفن هى التى تحفظ الآثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية العظيمة والأوانى الفخارية وقطع النسيج . والملابس القديمة والدروع المزركشة ومقابض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأوانى والتوابيت والعربات والنقوش التى تكون موضوعاً للدراسة العلمية التاريخية .

٥ — **الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية** : فهو يكتل الشعور لمواجهة الأعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد القوية الأداء التى تلهب حماس الجماهير فتهرع إلى النضال وتحقيق أهداف الوطن .

٦ — **ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية** : فان الدين يستخدم الفن فى المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم . أو النحت أو الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبى المتعلق بالدين . وقد برع عصر النهضة فى رسم الشخصيات الدينية كصور المسيح والعذراء وصلب المسيح والعشاء الربانى . كذلك نجد تقدماً ملحوظا فيما يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقبابها وحوائطها .

وقد نشأت عند المسلمين أيضاً فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التى تغطى أرضها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن فى الأخلاق ، فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الإنتاج الفنى يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية فى كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التى تكمن وراء خلقه الفنى .

فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نبتعد عن الرذيلة ونلتزم حدود الفضيلة .

٧ — **الوظيفة المنطقية للفن** : وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال بوالو بالفعل إنه لا يمكن أن تخلط بين الجمال والحق . وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذى هو أساس المنطق .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذى وحد بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لايوجد من يؤيدها فى عصرنا هذا . فالحقيقة المنطقية تختلف كثيرا عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلا ولكن هذا أمر عرضى بالنسبة له .

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننا نجد أن العمل الفنى بما يبدو فيه من انسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلنا كما يؤثر على قوانا الأخرى . ومن ثم فان العلاقات المنطقية قد تكون ذات مسحة جمالية . ويضرب أصحاب هذا الرأى مثلا لذلك بقولهم : إن البرهان الرياضى البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعاً من الطلاوة والبهاء بحيث يمكن أن نقول بأن العلم فى مجمله هو نوع من النشاط الذى يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام Harmony الذى هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر فى نظر العقل تنظيماً ما .

فاذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقى معقول . فانه بذلك يصبح كأى أثر من آثار العقل كما هو الحال فى نظام المخلوقات وتطورها وفى نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلى للعقل ومهبطاً للجمال فى نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل فى حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل فى صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول « جويو » : « الحياة مبدأ الفن . ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة فى صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا الشعور بهذا الانتعاش العام . فالانفعال الفنى هو الذى يملك علينا كياننا كله فى لحظـــة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا فى نطاق شعورنا بالحرية . » .

الفصل الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالى

١ — النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية :

أشرنا فى الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه فى المجتمع . غير أن صلة الفن بالمجتمع قد استرعت أنظار علماء الاجتماع . وأصبحت دراسة الفن فرعاً من فروع هذا العلم الجديد الذى يعرف بعلم الاجتماع الجمالى Sociologie Esthétique ولكن هذا العلم لا يزال فى طور النشأة الأولى . يتدرج منعثراً فى مواجهة تمسك الفنانين والمتذوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه . ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعرقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد . فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وياسبرز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون فى اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعا من « السقوط » ومع ذلك فان الاتجـــاه أو السقوط » لا مفر منه رغم أنه يخلع عن الذات أصالتها وفرديتها . ولكن النتيجة الحتمية للمذاهب الوجودى هى أن الممارسة الحرة للنشاط الفنى لا تكون إلا فى نطاق الفردية ، « فتجربتى أنا » الفريدة هى التى تسمح لى بالانطلاق الأصيل فى عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فان « المواقف النهائية أو الحدية » التى تتحدى التجربة الفردية كالموت أو الألم ، والتى لا يشعر الفرد فيها بأن ثمت مشاركة أو معاونة من الغير — هذه المواقف التى يحس فيها الفرد بالعزلة التامة والوحشة والقلق وأخيرا بالعدم — هى التى تصلح لأن تكون محركا للعمل الفنى الأصيل . أما « السقوط » فانه لا يحرك فى الفرد شعوراً أو انفعالا

ذا طابع خاص ، وبمعنى آخر أن اندماج الفرد فى الجماعة وذوبان شخصيته فى المجتمع لا يكون حافزا أصيلا على الانتاج الفنى الممتاز . وينتج من هذا أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطته ويوحى من مطالبه لا يتميز بألاصالة والجدة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعى فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة فى الفكر الأوربى المعاصر رغم ذيوع الفكر الاشتراكى وتأثيره الواضح على النظم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكى القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للنزعة الفردية . وما ينبغى أن تكون عليه الفنون فى رحاب الاشتراكية . غير أن الدولة قد تدخلت أخيراً لتحقيق هذا الانسجام . فلم تقتصر ممارسة التوجيه فى البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسى والاقتصادى فحسب بل أدخلت الفنون أيضاً فى دائرة هذه التوجيه الملزم الذى تمارسه سلطة الدولة .

٢ — النزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل النزعة الفردية فى الوسط الفنى إنما يرجع إلى مبالغة الرومانطيقين ودعاة مذهب « الفن للفن » فهم الذين يتحمسون للفردية ويستنكرون القول بتدخل المجتمع فى تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو فى عزلة عن المجتمع . أى وهو فى برجه العاجى ، وأن هذه العزلة أو هذا الانفصال عن المجتمع هو مصدر الوحى والإلهام الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصبا للنزعة الفردية ولمبدأ الفن للفن وهم الذين ينعون على مجتمعهم بالغباء والجمود والظلم وضحالة الذوق الفنى ، هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكدون فى نفس الوقت أنهم إنما ينتجون للأجيال القادمة . وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل ، فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع ما . وعلى هذا فان الخلود أو المجد أو

ذيوع الصيت الذى ينشده الفرديون إنما ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبـــل .

٣ — النزعة الفردية العقلية :

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف الكانتى . وأوضحنا كيف أن هذا الفيلسوف النقدى كان يؤمن بالفردية العقلية . فقد وضع للذوق قوانين تصلح لأن تكون قواعد لجميع العقول . ومع ذلك فان الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتية . فهو حكم ذاتى ينتفى إذا لم توجد حيـــاة اجتماعية أى « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فان موقف(كانت) يختلف عن موقف الاجتماعيين المعاصرين . فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون نظر إلى إختلاف التربية والوعى الجمالى ، بينما نجد أن علم الاجتماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى . إذ يرى أتباعه أن الفن يصدر عن تنظيم اجتماعى معين . لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فانه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين . فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعى .

٤ — بداية النظرة الاجتماعية للفن :

لم تكن النشأة الأولى للموقف الإجتماعى بصدد الفن مخلصة تماماً من رواسب المدارس القديمة . فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ، ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجماليين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معاً ، فاعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالتالى على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى

موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلا ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هى : الجنس والبيئة الطبيعية والأخلاقية . ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذى يليه . بينما نجد أن دوركيم يؤكد أثر الضابط الاجتماعى وحده على الفن . ذلك الضغط الذى يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكاوجية .

ومن بين المواقف الاجتماعية المتعثرة نجد موقف جويو فهو يتكلم عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التى يفترض وجودها فى الفنان وفى المعجبين وفى شخصيات الأثر الفنى على السواء . وهو يرى أن هذه الشدة تعلو على الفرد وتتجاوز قدراته الشخصية فهى تمتلىء خصوبة وتدفقاً وتكون مصدراً لابداع الحياة . ومن ثمت فهى أساس العبقرية الفنيـــة .

وإذا كان جويو يجعل المشاركة الوجدانية — فى نطاق انحاء الذوات المتماسكة وفى نطاق المجتمع الذى يتألف من هذه الذو ت المتماسكة — أساسا للشعور بالجمال . بالاضافة إلى مبدأ التضامن الاجتماعى فانه مع هذا لم يفلح فى الاقتراب من الموقف الاجتماعى الأساسى . ذلك لأنه فضلا عما أخله من عناصر غير جمالية فى الشعور الجمالى — منها ما هو دينى أو أخلاقى أو علمى أو مشاعر غير اجتماعية — فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهى مصدر الابداع الفنى ذات طابع مطلق ، بينما يرفض علم الاجتماع الجمالى قبول أى مبدد مطلق .

٥ — النظرة الاجتماعية للفن :

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى فى ميدان علم الاجتماع الجمالى قد تعثرت

---

(١) راجع :

Ch, Lalo : L'art et la vie sociale, Notions d'esthétique,

الدكتور عبد العزيز عزت . الفن وعلم الاجتماع الجمالى .

بعض الشيء . فان دعاة هذا العلم رأوا أنه من الضرورى أن ترسم أولا حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلا عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية فى ميدان الاجتماع الجمالى .

فقد لاحظ الاجتماعيون أن « ظاهرة الانسجام » وهى أساس الشعور بالجمال وكذلك « انعدام الانسجام » الذى هو أساس الشعور بالقبح — هاتين الظاهرتين يبدو أنهما أكثر تعقيدا مما يظن الفرديون ، فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض فى الحياة الاجتماعية للانسان . وليس الانسجام فى الشيء الجميل متعلقاً بهذا الشيء أى بالموضوع بحيث يكون صفة لازمة له ، منفصلة عن إدراكنا له فى عصر معين . وفى مجتمع معين ، كما يدعى الموضوعيون . بل إن الانسجام مشروط بوجود ذات تحيا فى مجتمع معين وفى زمان معين .

فالانسجام الذى ندركه فى الأثر المعمارى مثلا ، ويكون أساساً لحكمنا على هذا الأثر بالجمال ليس هو المتوسط الذهبى النظرى الذى يصدق عند الجميع فى أى عصر من العصور . وفى أى مجتمع من المجتمعات ، بل هو الانسجام الذى تستريح إليه أذواق الناس فى مجتمع معين وفى عصر معين ، بحيث يلقى قبولا واستحسانا عند الغالبية العظمى منهم . ومعنى هذا أنه يخضع للتنظيم الاجتماعى وللجزاءات الاجتماعية .

ولا يعنى هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الأثر الفردى وفاعليته فى العمل الفنى ، بل إن الفرد هو الذى يبدأ العمل وهو الذى ينفذه ، ولكن الفرد هنا ليس مستقلا عن غيره من الأفراد فى المجتمع بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التى ينبع منها إلهامه الفنى والذى يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه . وتفسر الأصالة اجتماعياً

على أساس تقدير المجتمع للفنان واعترافه بأنه أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دوركيم » و « ليڤى برول » فى تأكيد ها للطابع الاجتماعى المميز للظاهرات الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة مبالغتها فى طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغتهم فى إظهار الجانب الفردى وحده فى العمل الفنى . وحقيقة الأمر أن الفرد ينطوى على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية . وهذه الميول دائمة الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفنى الذى يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن فى الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هى محاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صبغة جديدة تحمل فى طياتها العناصر القديمة . ويتحدد وقت ظهور هذا « التركيب » » عن طريق المجتمع ، فيأتى لكى يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترتب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والاستحسان مولياً ظهره لتصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ماها ، ومن ثم فان الفنان العبقرى لا ينشأ من تلقاء نفسه ، ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه « بطل » منتظر ؟ ؟

فالفن إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم . ذلك أن الفن — كما ذكرنا — يتميز بالطابع النسبى — وهو ينبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفـــراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالاختلافات الفردية أو الاجتماعية .

وإذا كان المجتمع هو مصدر « القيمة الجمالية » فان للفرد أيضاً دوره فى عملية الخلق الفنى — كما ذكرنا — ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور

الجماعة من هذه الناحية ، مما نلاحظه أخيرا من أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة في اللاشعور عند الفنان ، وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالصبغة الفردية ، ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لكى تصبح « بالفعل » فانها تصطبغ بالصبغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصب والمصدر الأخير للعمل الفنى وللقيمة الجمالية ولإحساسنا بالجمال .

٦ — التنظيم الاجتماعى للفن :

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع . ومن ثم كان من الضرورى أن يخضع للتنظيم الاجتماعى . ولما كانت النظم الاجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فان النشاط الفنى فى المجتمع لابد من أن يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التى تشكل فى مجموعها تركيباً فوقياً يعلو ويظل سائر مجالات الفن (١) .

أولا — العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلى :

١ — **المادة** : وتعتبر المادة التى يشكلها الفنان أولى هذه العناصر الغير الجمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب فى فن العمارة .

ب — **الحرفيون (الصناع)** : وهم الذين يقومون بتشكيل المادة ، ويذهب لالو إلى أن التنظيم النقابى لهؤلاء الحرفيين هو الذى يفسر من بعض النواحى تطور أساليب التزيين واختفائها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقابى .

جـ — **الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية** : وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسى تأثير بالغ على النشاط الفنى ، ذلك أن الانتاج الفنى فى المجتمع

---

(١) راجع : Ch. Lalo, L'art et la vie sociale

تخضع لظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده وتختلف أيضاً حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة ، فنجد فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع أرستقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو بورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة يرددون إلى أنه حينما تخمد جذوة الصراع الطبقى ، فان كثيراً من الفنون سيختفى أو يتعدل . ولا سيما تلك الفنون التى تقوم على الأحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية . فسيندثر الفن الأنانى الفردى ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لاالترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع . وبذلك يكرس الفن نشاطه للجماهير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق ، وتتلاشى إلى الأبد شعارات الفن للفن وتحل محلها شعارات الفن للمجتمع . ولايكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهريا فى هذه الحالة . بل سيكون التزاماً اجتماعياً ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

د — **النظم الدينية** : ولهذه النظم الدينية — كعامل غير جمالى — تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص . وخصوصا إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل . ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظماً دينية فى نفس الوقت . ولا شك أن دراسة النظم الاجتماعية للشعوب البدائية تطلعنا على مدى تغلغل الدين فى حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحاً فى مختلف العصور فقد كان الفنان المصرى القديم يستمد إلهامه من مبادىء الدين المصرى القديم . وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن فى العصور الوسطى الأوروبية وفى عصر النهضة ، ونجد أن تحريم أو استهجان رسم صور

الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح فى تأخر هذه الفنون فى ظل الإسلام واليهودية .

هـ — **النظام العائلى** : تعتبر الأسرة نوعاً من التنظيم الاجتماعى لممارسة الغريزة الجنسية . فالأسرة تقوم على دوافع اجتماعية ونفسية وفسيولوجية ولكنها إذا ما اتخذت مظهر الترف ، فانها تندرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الاجتماعية الأخرى تشبع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسى والانشقاق الدينى .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لا يعنى كثيراً بأحوال التنظيم العائلى السوية الرتيبة . مثل الاستقرار العائلى ومظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أى حب الزوج لزوجته أو الأب لإبنه . فذلك النوع من الحب لا يثير انتباه الفنان لأنه من الأمور المألوفة بينما هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حباً يشقى به المحبون بسبب معارضة الأسرة أو المجتمع . وهكذا فاننا نرى شكسبير وقد أخرج عملا فنيا رائعاً بتصويره مثل هذا الحب فى « روميو وجوليت » .

ويعنى الفن كذلك بتصوير نواحى الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التى لا تتفق مع الحياة السوية للأسرة ؛ فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية مثل « غادة الكاميليا » أو « نانا » أو « أزهار الشر » إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الأعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يسترسل فى هذا الاتجاه ليشجع الأفراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية . بل إن الفن يؤدى وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كان نظام الأسرة لا يقبل أى صورة من الصور أساليب الحياة العاطفية ، وكان الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة

من الصور أساليب الحياة العاطفية . وكان الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية ، فان الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الغرائز المنحرفة التى تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط اجتماعى ووسيلة تطهير نفسى كما يقول أرسطو وفرويد ذلك أن الحياة الاجتماعية ستتعقد ويشيع فيها الانفصال وينعدم التماسك الاجتماعى إذا لم تجد منفذا كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفوس من العقد المكبوتة .

و — **التعليم** : ونجد أيضاً لإتجاهات التعلم آثارها التى لا تجحد على الثقافة الجمالية فى أى مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداجوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفنى للاجيال القادمة .

هذه هى إذن العناصر الغير الجمالية التى تتداخل مع الفن كتنظيم اجتماعى ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينما تتداخل فى أى تركيب جمالى لا تسلبه طابعه الجمالى المعين واستقلاله الخاص عنها . بل إن التركيب الجمالى يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها فى إطاره وبذلك يسبغ عليها مسحة جمالية .

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم غير جمالية . فمثلا نجد أن الشعراء والمثالين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة ، وكذلك كان للثقافة الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين . وكان أيضاً لروافع الفن الايطالى تأثيرها على الأخلاق الفرنسية فى القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشىء عن تأثير البيزنطيين فى الأتراك وتأثر الرومان بحضارة الإسكندرية وفنها ، وكذلك فان الاستقلال النسبى للفن يسمح له بأن يدخل فى علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك فى الحيـــاة

الفردية فالفن بالنسبة للجماعة أو للفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس دون أن نستهدف غرضاً أو غاية . وقد تمثل العمل الفني أيضاً هروبا من نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهذيبها أو الارتفاع بها إلى مثلها الأعلى أو محاولة للتطهير ، وإذاعة تيارات السلام النفسي بين الأفراد . وقد يكون أيضاً لتخطيط المدن وتنسيق المنازل والحدائق القائم على أساس فني جمالى ، تأثيره الذى لا يجحد على نفسية الأفراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيرا من التيارات الفنية قد لا تتمشى مع الظروف التاريخية فى مجتمع ما ، بينما نشاهد عنف الأزمات السياسية والعسكرية إبان الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك فى الميدان الفنى انتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تتسم بطابع السلام والهدوء فى حين أن فترة عودة الملكية واستقرار الحياة البورجوازية فى عهد لويس فيليب قد صاحبته أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقالها ، وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لا دينى وتقوم نظامها الدستورية على أساس مدنى غير دينى ، نجد أنه فى خلال هذه الفترة تظهر فى ميدان الفن حركة الأدب الكاثوليكى الجديد وافتتاح الصالونات الدينية ومعارض الفن المقدس وانتشار موجة من التيارات المتعارضة فى الميدان الفنى ، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكعيبيين والمستقبليين والتعبريين والسرياليين والتجريديين ولا شك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنما تبتعد كثيرا عن الذوق الشعبى وبذلك نجد تعارضا أساسياً بين اتجاهاتها واتجاه التنظيم السياسى والاجتماعى الديمقراطى فى داخل الجمهورية الثالثة فى فرنسا .

وعلى هذا فان المؤرخ قد يحار فى فهم الأعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن عادات وأخلاق العصر الذى يؤرخ له ، فقد يكون الأثر الفنى معارضاً لإتجاهات العصر ، وقد يكون معبرا عنها ، وقد أشرنا إلى هذا

الموقف فى مقدمة هذا الفصل حينما ألمحنا إلى التعارض الواضح بين الفرديين والاجتماعيين .

فالفن لا يحمل إذن طابع الالتزام(١) الايجابى بالنسبة للمجتمع ، أى أنه ليس من الضرورى أن يكون خاضعاً ومعبرا عن التيارات الاجتماعية إذ أنه قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها ، وفى هذا يكمن جوهر الفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسى للحرية الانسانية و الاستمتاع بهذه الحـــرية .

وإذا اعتبر الفن ترفاً مفرطاً يتسم بطابع التحدى المثير فانه يكون صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الأنانية وروح التمرد وتحلى بسلامة الذوق .فسيكون له أثره البالغ فى تربية أجيال عدة من المعجبين به واشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك عملاً اجتماعياً ، مهما ظن البعض أنه عمل فردى ، فان الفنان التشكيلى الذى ينجز لوحات فنية يظل يحلم بالمجد والشهرة وبتقدير الناس لفنه يوما ما : وما الشهرة والحفاوة إلا أمران اجتماعيان . يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور .

---

(١) قد أثار الاشتراكيون قضية « الالتزام» فى الفن ومضمون دعواهم لا يخرج عما تنادى به المدرسة الاجتماعية من اراء حول استعداد الفن لقوماته من المجتمع وتغييره عن إرادته . ولكن النظرة الاشتراكية للفن ينحصر مدلولها فى دائرة التعبير عن مصالح طبقة بعينها هى طبقة الكادحين أى البروليتاريا . وقد أخطأ البعض فى تفسير معنى الالتزام عند الاشتراكيين على اختلاف طوائفهم،ففهموه بمعنى الالزام ، أى أن يكون للمجتمع الحق فى فرض سلطته على أساليب الفن وإنتاجه فيخضعها لأوامره ونواهيه، بحيث يكون الفن « موجها »فلا يصدر عن التلقائية الحرة للفنان ، والواقع أن الالتزام انما ينبع من ذاتية الفنان الاشتراكى،التى تكون قد انصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الاشتراكى فيحس الفنان — وهو يعبر فى حرية تامة وبدون أى الزام من سلطة أو أخرى أنه إنما ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الالتزام ذاتيا بعيدا عن أى ضغط خارجى .

ثانيا — النظم الفنية فى الحياة الاجتماعية :

توجد فى الحياة الاجتماعية تنظيمات مشتقة من الفن ولها تنظيم اجتماعى معين

الشعور الجمالى وجزاءاته :

يجب أن نسلم أولا بأنه يوجد شعور جمالى وشعور أخلاقى ولكل منهما أمر مطلق وجزاءات تصدر من سلطة عليا ، وقد اعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التى يستند إليها الشعور الجمالى . وكذلك الشعور الأخلاقى والتى تصدر عنها الأوامر المطلقة . سلطة شبه دينية تتمثل فى الله أو أرباب الفنون Muses أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الأوامر والأساطير الخرافية التى تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والأخلاقية فى المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعى الواقع على الأفراد فى المكان والزمان . ومن الممكن أيضاً أن تكون هذه الأساطير مصدراً لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقـدم يحدث فى المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور . ويكون على هذا الجمهور أن يقـدر العمل الفنى فيعجب به أو لا يرضى عنه ؛ وذلك على الرغم من أن الأعجاب الفنى الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوى الإحساس أو الشعور المرهف . وأصحاب هذا الإحساس هم الذين يستطيعـون وحدهم إدراك مكونات العمل الفنى التى تتسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فانها تتمثل فى : النجاح والمجد والخلود وأضدادها . أى تلك التى تشير إلى الفشل وعدم النجاح والاهمال . والسخرية والتحقير ، وكل فنـان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافزاً له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره ، وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعوريا . ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل هى الأساس الأول لأحكام النقاد على الأعمال الفنية ويجب ألا نخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه

الاقتصادية ذلك النجاح فى ميدان العمل الفنى وربما لا يؤدى إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزء الفنى على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب . فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية .

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى المجامع الأكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة . وقد كان أمل الفنانين دائما أن يصبحوا أعضاء فى الأكاديمية الفنية أو أن تجيز أعمالهم .

الجمهور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجزاءات الجمالية عن طريق جماعاته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التى من النوع الأول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالايحاء وينقاد فى كتلة واحدة وراء عوامل الاستثارة ووسائل الإعلام البارعة .

بحيث تنمحى إرادة الأفراد ، كما يقول جبريل تارد . ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الأعمال الفنية تتأثر كثيرا بوسائل الأعلام المختلفة فى عصر انتشر فيه الإعلان بطريقة مذهلة . ولكن الفن فى العصر الحديث أصبحت له مدارسه ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التى تقوم على أساس التجمع الدائم لاالعرضى وتكون أحكامها على الأعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية ، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذى يحدثه الجمهور العادى — الذى تلتقى جماعاته عرضياً — وتكون أحكام الجماعات المتخصصة ذات الوعى الجمالى هى المعول عليها فى الميدان الفنى ، وسنرى أن المجتمع يخول هذه الجماعات سلطات جمالية خاصة ، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور فى هذا المجال ، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفـــن .

الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الأسلوب . فالأسلوب هو ما هية الفن فلكل فنان أسلوبه الخاص فى التعبير عن موضوعه . وليس الأسلوب هو الأصول العامة للصنعة – تلك التى يتلقاها التلميذ المبتدىء عن أستاذه الفنان – بل الأسلوب هوالتعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن انفعالا خاص وحرية وتلقائية خصبة . أما الأصول الفنية للصنعة فهى آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجريها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه. فالفنان الذى يحتذى هذه الأصول فقط يظل طوال حياته مستعبدا لها . أما الفنان المبدع فهو الذى يتخطى هذه الأصول المتعارفة ويشق طريقاً جديدا ويخلق أسلوبا فريدا يعرف به . وقد يمارس فنانون آخرون نفس هذا الأسلوب فتنشأ مدرسة فنية كمدرسة فينسا والمدرسة الفلمنكية الخ .

فالأسلوب إذن هو العامل الحيوى فى الفن ويمكن أن نشبه الأسلوب بالنفس . وأصول الصنعة الجامدة بالجسم : النفس مصدر الحياة والحركة والانفعال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الأسلوب أيضاً أساساً لارتباط اتجاهات جمالية وغير جمالية بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الأنواع الأدبية أو الفنية . ومن هذه الأنواع نجد الشعبي كالكوميديا والأرستقراطى كالتراجيديا ، ولكن هذه الأنواع لا تتمايز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لأحكام الطبقات الاجتماعية . ففن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديا
ففن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال . وكذلك التراجيديا
الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطى الشعبى . ويظهر الأسلوب أيضاً فيما يسمى « la Mode » ولكن سرعان ما تنتشر الموضة فى المجتمع الحديث نتيجة للتقليد الأعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك

الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة . وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جدة الأساوب وأصالته بقدر ما تعنى بسعة انتشارها ذيوعها .

البيئة :

مما لاشك فيه أن علم الاجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبى . مادام يخضع للشروط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الاجتماع . ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن ثمت ارتباطاً بين الصور الاستطيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشتمل عليها البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالخامات والصور وطريقة الأداء والموضوع والاتجاه الفنى كلها من أثر البيئة .

فالبيئة الجغرافية فى أسبانيا مثلا كان لها تأثيرها الكبير فى ازدهار الفنون الحربية والدينية وكأثر من آثار الصراع بين الأسبان والمسلمين . وترتبط العوامل العنصرية بالبيئة أيضاً فثمة شعب يميل إلى التلوين الصارخ . و شعب آخر يغلب على أعماله طابع التلوين البسيط . وأيضاً نجد الألمان يميلون إلى الموسيقى العلمية بينما يهوى الأسبان الموسيقى الشعبية ذات الأصوات التى تحدث فى المستمع اهتزازا أو تطريباً . هكذا نجد للبيئة تأثيرها الكبير على الفنون من النواحى الدينية فالأعمال الفنية ذات الطابع الدينى فى مصر القديمة تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة . وكذلك تتأثر الفنون بالأوضاع السياسية والاقتصادية وغيرها تبعاً للبيئة التى تنشأ فيها بحيث لا يمكن أن نتحدث عن فن عالمى خالص لا يصبغ بصبغة

المجتمع الذى ينشأ فيه ، إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافى ، ومع ذلك فهو يظل غريباً عن البيئة التى يصب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفنى السائدة فيها .

تبين لنا مما سبق أن النظم الجمالية الأساسية فى الحياة الاجتماعية هى :

الشعور الجمالى وجزاءاته ، ثم الجمهور ، وأخيرا الأسلوب ، وبينما يختص الأسلوب بالفنان وحده ، نجد الشعور الجمالى والكم الإعجابى أى الجمهور يرتبطان بصميم عملية التذوق الفنى .

الفصل الخامس عشر

علم الاجتماع الجمالي (تابع)

التطور الاجتماعي للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخي للفنون من المباحث الأساسية في علم الاجتماع الجمالي وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن في كل عصر من العصور . من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة في كل عصر على حدة . فيكون له طابعه الذاتي المميز وصفاته الأساسية التي تجعله يختلف في عصر عنه في أي عصر آخر .

١ — المراحل التاريخية لتطور الفنون (١) :

الفن البدائي :

ولما كانت النزعة التطورية في الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن في أبسط عهوده منذ فجر الانسانية . لهذا فيتعين أن نستعرض صور النشاط الفني عند البدائيين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حالياً في مناطق منزوية من العالم .

---

(١) راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالي للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦ — ٩٧ .
راجع أيضاً :

Grosse: Les débuts de l'art, Alcan 1902 (illustré)

Boas : Primitive Art. Oslo.

Herbert Read, Art Now "The significance of Primitive Art, p. 33.

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعاً وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجرى من عصور ما قبل التاريخ ، وهو فن بسيط لأنه بعيد من التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين . والفن البدائى ، كالفن عند الشعوب المتأخرة — ذو مسحة دينية ، فللوثنية أثرها الكبير على الفن ، ويبدو واضحاً فى المظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين ، وفيما يصنعون من صور ورموز لآلهتهم ، وفى الرسم على الأجسام أى الوشم ، وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ، ويتأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعاً لأن الجميع يشتركون فى أدائه ، كالرقص والغناء ، وهوجمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائى يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما اتقاء لشره . وذلك كما يرسم البدائى صورة الثعبان أو التمساح مثلا ، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من وقع نفس الشيء الذى تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشيء متغير وخاضع للتطور وللفناء . ولهذا فان « ليفى برول » يظن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الأصل .

وللفن عند الأقوام المتأخرة أيضاً صفة الرمزية الهندسية فهم يرسمون أشكالا هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض التزيين أو الإيهام أو التأثير فى العدو أثناء الحرب ، فالعمل الفنى عندهم لا يقوم لذاته بل باعتباره وسيلة للتعبير . وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملى نفعى .

الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائى أو المتأخر ، قد اتخذ طابعاً مميزاً وصفات تخضع للعامل الاجتماعى التاريخى ، فان الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها والحديث . يتميز أيضاً بسمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية وللتطور التاريخى ، وأقدم الفنون التى عرفناها منذ هذه الشعوب المتقدمة نجدها فى الشرق الأدنى . وتتميز هذه الفنون بطابعها الأرستقراطى فهى فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالملوك والأمراء والنبلاء ورجال الدين ، ومن ثم فهى فنون تمثل اللهو والترف ولا تعنى بحاجات الشعب ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضاً صبغة دينية . فنجد فى مصر مثلا الأهرامات و المصاطب والتماثيل والمعابد . وهى خير دليل على الوجهة الدينية للفن . وكذلك فان هذا الفن لم يكن حراً تلقائياً . بل كان فناً نفعياً مقيدا برغبات أصحاب السلطة فى المجتمع . ولهذا فقد كان الفن محافظاً واستاتيكياً لا يخضع لعامل التطور . وليس معنى هذا أنه كان فناً أخلاقياً . بل لقد كان — على العكس من ذلك — يمثل حياة الترف والمجون والخلاعة . وتسوده أساليب التزيين والتجميل . هذا بالاضافة إلى أنه كان فناً حربيا من بعض الوجوه من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وانتصاراتهم ، كما نرى فى كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد فى مصر القديمة .

وإذا كان الفن فى الشرق له هذه الصفات فاننا نرى الفن فى بلاد اليونان — وهى أقدم البلاد الغربية اهتمت بالفنون — يتميز بأنه فن الحياة لأنه يمجد ويصور الحياة الدنيا بآمالها ومسراتها . ولا يعنى كثيرا بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية . فهو إذن يشيع البهجة والمرح فى حياة الناس . ولم يكن الفن فى اليونان القديمة مظهرا من مظاهر الترف والثروة بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات اجتماعية لا تتعلق بطبقة

واحدة ، بل المجتمع بأسره - باستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فناً ديمقراطياً وكذلك فقد كان فناً حياً متطورا يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدماً من السابق ، ومن ثم فهو يتقدم إلى الأمام بعكس الفن المصرى القديم الساكن . وأخيرا نجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية . فالفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفى ، ومن ثم فاننا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الأصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليونانى إذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن انسانى .

وإذا انتقلنا إلى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليونانى فى أنه فن أرستقراطى حسى يمجد الحكام والقواد وانتصاراتهم ويمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فناً موجها للمتعة الخاصة للطبقة الموسرة ومعبرا عن نواحى المجون والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الرومانى بعيدا عن الدين غير خاضع لتأثيره الأخـــلاقى .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرز ، تقدماً ظاهرا عند الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد الرؤساء والحكام . وكذلك ازدهر عندهم فن الحدائق وهو ذو وصلة وثيقة بفن العمـــارة .

والأمر الذى لا شك فيه هو أن الابتكار الفنى عند الرومان كان محدودا بحيث لم يكن بضارع الابداع الفنى عند اليونانيين القدماء . فبينما نجد العبقرية اليونانية تحرز التقدم فى الميدا الفنى والفلسفى ، نجد العبقرية الرومانية وقد كشفت عن تقدمها وأصالتها فى ميدان الأبحاث القانونية فحسب ، وبذلك تأخر الفن الرومانى عن ركب الفن اليونانى .

الفن المسيحى :

وعندما توطدت سلطة المسيحية فى القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وعاد مرة ثانية ليرتبط بالحياة الآخرة وحيـاة الفضيلة ويصور النزعات السامية فى الانسان ، والفضائل الدينية كالاستشهاد والتضحية والصبر . والأمل فى حياة خالدة ، وتمجيد الله وإعلاء كلمة المسيح والترنم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وروعة مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب يتضح بالايمان الدافق الملتهب وذلك كما سنجد فيما بعد صور صلب المسيح والعشاء الأخير ويوحنا المعمدانى ، والقربان والخطيئة والملائكة الخ . كما نجد فن البناء وقد اصطبغ بالصبغة الكنائسية . فقد تطور الفن الرومانى فى بناء الكنائس وأصبح فناً مسيحياً خالصاً يعرف بالفن القوطى وهو يرمز إلى معان دينية كالتوبة والأمل فى الخلاص ، ونجد ذلك واضحاً فى كاتدرائية نوتردام فى باريس .

ولم يكن الفن المسيحى فناً ارستقراطياً خالصاً ، بل كان فناً شعبياً تتذوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديمقراطى كالفن اليونانى ، ذلك لأنه يخضع للعامل الدينى ، بينما الفن اليونانى كان فناً لذاته .

الفن فى عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر الميلادى وفى هذه الفترة نجد اتجاهاً إلى التمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان ، وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال فى ذاته وأصبح الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون بطابع البهجة والمرح

وتحررت من طابع الحزن الذى اتصف به الفن المسيحى ، كما اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كان الفن القوطى يحتقر الواقع الخارجى ويدعو إلى التنسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير خلجاتها الدينية . ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء طائفة المتطهرين البروتستانتيين الذين ناصبوا الفن العداء استنادا إلى انكارهم لتقديس الأيقونة

ويلاحظ بصفة خاصة أن فنانى عصر النهضة الايطاليين قد تأثروا بالنزعة الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشى ، وربما كان ذلك راجعاً إلى قربهم من المقر البابوى فى روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع الرعب فى نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء — وكانت هذه المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكليروس الدينى فى روما — وقد ترجع أيضاً سيطرة النزعة الدينية على فنانى عصر النهضة فى ايطاليا إلى أن الفن فى هذا العصر ، كان يستجدى الطبقة الموسرة فى المجتمع ، وكان رجال الإكليروس بالفعل فى مقدمة الأثرياء فى هذا العهد .

غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التى كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة فانتشر الفن اللادينى فى أوروبا .

فاذا انتقلنا إلى العصر الحديث — فى غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فاننا نلاحظ هبوط المستوى الفنى كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ، ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التى كانت تتسم بها الصناعات اليدوية . فاختفت الصناعات اليدوية التى تهتم بالفن

والتجميل ، مما أدى إلى التزام الصناعة الآلية بادخال العنصر الفنى فى الانتاج .

ولهذا نرى الانتاج الصناعى فى القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافساً شديداً فى إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولة لكسب الأسواق عن طريق التفنن فى تجميل السلع وابتكار نماذج فنية جميلة لتغليفها . وكذلك فى الاعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل فى انتاج السلع وفى توزيعها على السواء .

وفيما يختص بالفن فى القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة . والاهتمام بشئون الحياة الجارية . وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء واستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التى أخذت تنتشر خلال هذا القرن .

وظهرت فى هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد فى فن العمارة كما هو الحال فى برج إيفـل . وان كانت قد أهملت فى هذه الفترة فنون أخرى مثل تجميل الأثاث والزهريات والأطباق .

الفن المعاصر :

وإذا انتقلنا إلى تتبع الآثار الفنية فى القرن العشرين فاننا نجد فناً لا يتميز بسمات ظاهرة محدودة . بل نجده يموج بنزعات متعددة متضاربة . فثمت تيار للفنون الاجتماعية ، وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون التجريدية .

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التى تحترم القيم الأخلاقية والاجتماعية وتتجه إلى الكيف لا إلى الكم فى الانتاج فهى تنقسم إلى نوعين :

أ — فنون نظرية عقلية أو دينية .

ب — ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعى وأحداث المجتمع وما فيها

من جمال ، وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها ، بل لقد خرجت هذه الفنون عن النطاق القومي البحت وأصبحت عالمية بعد أن تركزت فى العواصم الكبرى التى يسكنها كثير من الفنانين الأجانب . وقد غاب على هذه الفنون طابع السرعة وانعدام الإخلاص . وكذلك تدخل فى تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملين فى الصحافة ووسائل الإعلام المختلفة .وجهلاء الناقدين ، بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رائجة لها سوقها الملىء بالمناورات والمؤامرات ومختلف صور النفاق الاجتماعى وممالأة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق ، وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لهزات الهبوط والصعود تماما كما يحدث فى أسواق الأوراق المالية والتجارية ، ومن ثم فقد اتسم الفن — بصفة عامة — بالاتجاه إلى الكم لا إلى الكيف والتجويد .

وبذلك انحدر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفنى ؛ بل هى كما سترى مرحلة إعداد لتيار فنى جديد قد تحققه الأجيال القادمة .

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهات فى دنيـــا الفنون ، فأصبحنا نرى التعبيرين (١) والرمزيين (٢) وأشهرهم سيزان وفانجوج

---

(١) يرى التعبيريون Expressionists أن النظرية العقلية تؤدى إلى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهى التى تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هى فى طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكى تشعر بالمشاركة والانفعال الخالص بالأشياء . فالفنان التعبيرى لا يخلق موضوعا للجمال ، بل يمارس صنعته الفنية لكى ينقل المشاعر العارمة التى يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدوران له بدون أن يدخل عليه أى نوع من التحرز ، ونجد من التعبيريين روبنزوفان ديك (الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) .

(٢) لا يهتم الرمزيون Symbolists بالموضوع كما هو فى الخارج ، بل يحاول الفنان الرمزى أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى فالفن تعبير شخصى .

وجوجان ثم التكعيبين (١) وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريديين(٢) وعلى رأسهم كاند نسكى ، ثم السيرياليين (٣) ومنهم شيريكو وماكس أرنست وسلفادور دالى ومارك شاجال ، وتبلورت هذه الحركة فى شكل مدرسة فينا سنة ١٩٢٤ وأصبح لها دعاتها الذين يتعصبون لها من أمثال أندرية بريتون وغـيره .

ونجد أيضاً أصحاب النزعة التأثرية (الانطباعية) Impressionism من أمثـال إدوارد مانيه Manee وهم يهتمون باظهار تأثير الأضواء على

= يقول سيزان : « لم أحاول أن أكرر الطبيعة فى عملى — أى أن أقدم نسخة مطابقة لها — بل انى أعبر عنها » أى أنه لا ينقل عن الموضوع أو الاحساس المرتبط بالموضوع بل يلجأ إلى نفسه وإلى مشاعره الباطنية . (الفن المعاصر هربرت ريد ٥١) .

١ — **التكعيبيون** Cubists يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثريين وتتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسى المعمارى إذ الطبيعة فى نظرهم — سيزان — ما هى الا صورة هندسية ،ولهذا نجدالتكعيبيين يستخدمون الأشكال الهندسية فى فنهم وأولها المكعب وقد يستخدمون أيضاً الشكل الكروى والمخروط الاسطوانى . فكأنهم فى صورهم انما يحللون الموضوع المركب إلى أشكال وخطوط تكون هى عناصر ه الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

٢ — **يرى التجريديون** Abstractionists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل .هو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها ، فالايقاع فى الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث فى الموسيقى (راجع اراء فى الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٩ وما بعدها . ريد ص ٧٢ ص ٧٢ وما بعدها) .

٣ — **يعتمد السيرياليون** Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة « فرويد » والسيريالية فى الفن اتجاه إلى تحرير الانسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى . بل وتحريره من العقد ومن الكبت النفسى ، فالدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وامااله وقد يظهر هذا التعبير فى صورة أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحايين كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها . (المرجع السابق ص ٩٥) .

الأجسام فيرسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر عن واقعيتها الموضوعية .

وتقابلنا نزعات أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية (١) Fauvism والنزعة الإشعاعية(٢) Rayonism ثم النزعة التركيبية(٣) Constructivism والنزعة الشكلية(٤) Formalism والنزعة المستقبلية (٥) Futorism والنزعة

---

١ — **النزعة الوحشية** : وهى تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن حدة الانفعال. وقد استمدت هذه النزعة طرازها التعبيرى من الأسلوب الزخرفى عند جوجان وماتيس .

ومن الأسس التى يقوم عليها المذهب الوحشى الدوافع الغريزية التى تبرز الصراع الداخلى للفنان والتناقض بين فكرة الحر البسيط المنطلق وبين حضارة معقدة . لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمزق النفسى هى البساطة فى الأسلوب وأبرز الانفعال فى الوان صارخة وتشويه الأشكال ، وتحطيم الخطوط .

٢ — **النزعة الاشعاعية** ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهى تقوم على ابراز عنصر حساسية الحركة التى تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزمانى وللوصول إلى هذه الغاية ، يراعى الفنان فى الأداء ، الأشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الألوان متوازية أو متقاطعة .

٣ — **النزعة التركيبية** : ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ وهى نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغى أن يبتعد عن المحاكاة و التقليد بل يجب أن يتجه إلى تركيب اشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبى على الزمان والمكان كأساس لمنطلقه ، بحيث يستند إلى الفراغ معبرا عن المكان ويستند إلى الطاقة الحركية معبرا عن الزمان .

٤ — **النزعة الشكلية** : و ينزع أصحابها إلى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التى تستند إلى التكوين البنائى للاشكال حسب التنظيم الايقاعى لها وتتسم هذه النزعة باللاموضوعية التى تبرز فى تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطى للاشكال

٥ — **النزعة المستقبلية** : عبر أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها فى البيان

الدادية(٦) Dadaism وأخيراً نزعة ما فوق المادة(١) Supermatism هذا بالاضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية(٢) ورومانسية (٣) وواقعية (٤) .

الصادر فى ١١ فبراير عام ١٩١١ وهى تعبر عن الحركة الكونية فى صيرورتها وتبرز هذه الحركة ممثلة فى الخطوط والمساحات والألوان .وتستقى هذهالنزعة حدودها من النظرية النسبية التى كشفت عن البعد الزمانى الذى يعبر عن الحركة والطاقة المحبوبة وتظهر الاستجابة فى العمل الفنى فى تحدب الخطوط وتقوس الأشكال. واستخدام عنصر الضوء مع هذه القوبات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شىء فى الوجود يتحرك ويتغير فى صيرورة مستمرة وتتسم الحركة بحساسية كبيرة ، .واقتران الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة أى تحطيم خطوط الاشكال لتكشف عما وراءها وتكون فى حالة اندماج .

ويفترض هذا الاتجاه المستقبلى أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهمى فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة . وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة تقلصت وانكمشت حتى تتلاشى وتختفى عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال فنى خصب مشبوب .

٦ — **النزعة الدادية**:صدرت هذهالتسميةعام١٩١٤ ،وتمثل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل أو أشكال ينتج عنها متكسرة وتستخدم أسلوب اللصق والتحرر من الأشكال الواقعية ،وتعنى برسم أشكال اليه غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهى تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المألوف .

١ — **نزعة مادون المادة** : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ وتتجه هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة،وتستمد أصولها من الأشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٢ — **النزعة الكلاسيكية** : Classicism وقد ذاعت فى عصر النهضة وهى تخضع العمل الفنى لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى فى الفن اليونانى المثل الأعلى للجمال . وتحترم هذه النزعة القواعد الفنية التى التزمها الفنان اليونانى القديم من وحدة وايقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

٣ — **النزعة الرومانسية** Romanticism :

وهى ثورة على الفن الكلاسيكى ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية فى الفترة الأخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به واتجاه فردى غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية فى الميدان الفنى : فنجد الفن يتأثر بالمذاهب الفكرية وبالمواقف السياسية والعنصرية فثمت فن شيوعى وآخر ارستقراطى : وهكذا اختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمت مكان للوضوح فى مجال النشاط الفنى .

٢ — التفسير الفلسفى الفنون وتطورها (فلسفة الفن) :

لا شك أن التفسير الفلسفى لتطور الفنون — وهو يدخل فى دائرة فلسفة الفن — لا يصلح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالى ، إذ أنها تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية فهى من وجهة نظر الجماليين الاجتماعيين تؤلف فى مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالى .

وقد كان **فيكو** Vico الايطالى (١٧٤٤/١٦٦٨) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية (١) . فعلى الرغم من أنه كان يسلم بالأصل ـ الاجتماعى

=الفنان فى تناوله للموضوعات الدينية ، وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة فى إطار تعبير فنى انسانى .

٤ — **النزعة الواقعية : Realism**

وتمثل هذه النزعة تحولا فى تناول موضوعات العمل الفنى أو فى معالجة المضامين التى يزخر بها الواقع الاجتماعى ولا سيما حياة الطبقة الدنيا . مع اغفال الموضوعات الدينية والارتباط بالواقع الانسانى ومعايشة التجربة الحية ،كما اتجهت هذه النزعة إلى الناحية العلمية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة فى التعبير الفنى .

(١) جعل فيكو الفن الشعرى أول الفنون فى النشأة ،من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله فى بداية الحياة الانسانية ، والشعر يقوم على الخيال .

وهذه النظرية ترجع إلى أرسطو (راجع هربرت ريد : الفن المعاصر ص ٢٤ — ٢٦) .

للفن إلا أنه أخضع التطور الفنى لدورات زمانية ثلاث هى : عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدنى . فالمجتمع البشرى يمر بعهود ثلاث تتكرر إلى ما لا نهاية .

فنى عهد الآلهة كانت تسود الناس حياة الرعب والخوف . وقد دفعت بهم المخيلة إلى المبالغة فى تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية فى حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، واتجه وجهة لا هويته أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أما فى **عهد الابطال** وهو العهد التاريخى فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجها خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الأحرار أى أنه اصطبغ بالمسحة التاريخية .

وأخيرا أتجه **العهد المدنى** ، وهو عهد الحرية والديمقراطية ، وفى خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل فى حياة الناس فى المجتمع ويعبر عنها . ولكنه مع ذلك يخص المترفين والأغنياء بعنايته الكبرى فيدب النزاع بين الأغنياء والفقراء وتنتهى دورة العهــود الثلاثة ذات الطابع الدينى والتاريخى والمدنى على التوالى وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا انتقلنا إلى **هيجل** (١٧٧٠/١٨٣١) فاننا نجــده يقول بقانون دورى مغلق ذى ثلاث حالات ، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة Thesis إلى فكرة مناقضة لها Antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لها Synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكأن الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو ايقاعات ، هى : الرأى وضده والتأليف بينهما ، والفن هو الذى يظهر هذه الايقاعات الثلاث بصورة مجسمة

محسوسة : والفن هو الذى يظهر هذه الايقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة رمزية فى الشرق . وكلاسيكية عند اليونان ، وابداعية فى الغرب المسيحى ، وتفصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل فى الانسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية العقلية أو المنطقية ، وأخيرا نجد الناحية الشعورية أو الأخلاقية .

وتترتب الفنون أيضاً بحسب هذه النواحى الثلاث . فثمت فنون للحركة أو الدفع وهى الرقص والغناء الموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت . وأخيرا الفنون الشعورية . وهى الشعر الغنائى والقصصى والتمثيلى . وفنون الحركة أول الفنون فى الظهور ثم تنبثق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الفنون الشرقية تصدر عن القوى الدافعة فى الانسان . أما الفنون اليونانية فانها تصدر عن القوة العاقلة ، وأخيرا نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والاقناع (١) .

اما اوجست كونت فقد قال بقانون الحالات الثلاث : الحالة الدينية والحالة الميتافيزيقية ، والحالة الوضعية . ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو » عن دورة العهود الثلاثة ، ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده النزعة اللاهوتية فى الحالة الأولى ، ثم النزعة الميتافيزيقية فى الحالة الثانية ، ثم النزعة الوضعية فى الحالة الثالثة ، فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشرى ويكون نسبياً لا ميتافيزيقياً أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاما اجتماعياً ، وبذلك لا يكون انسانيا عاما . ووظيفة الفن عند أوجست كونت هى نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة عاطفية

---

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالى — ص ٥٨ .

وتنتهى هذه المواقف عند موقف كاسيرر الذى أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذى يقيم هذا العالم ، إذ أنه لما كانت الصور التى يكشفها الفن صوراً معقولة فانه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلى .

وإذن فقد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العملية ومن ثم فهى لا تدخل فى نطاق العلم الجديد أعنى علم الاجتماع الحالى ، إلا أنها مع ذلك — وبخاصة نظرية فيكو وأوجست كونت — توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخى للجماعات البشرية ، أى أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه فى أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخى .

صعوبة التفسير التاريخى :

غير أن المنهج التاريخى الذى يستخدمه فلاسفة الفن — كما رأينا — تعترضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها مما يصعب معه أن تحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه فى عصر من العصور فيندر أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو طابع فريد مميز لا تداخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد اهتم كثير من الباحثين مثل Grosse — كما ذكرنا — بدراسة الفن عند قبائل البدائيين الذين يعيشون لازالوا بين ظهرانينا ، واهتم غيره بدراسة الفن فى عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التى يصفها بها بعض

المؤرخين فهى تبدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والانتشار الثقافى وامتزاج الحضارات بل أنها ربما كانت صورا متدهورة لفن كان مزدهرا راقياً .

والأمر الغريب حقاً أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدماً من حضارة هذه القبائل فهو ينم عن ترف باذخ براق ويعبر عن نزعة استقلالية ذاتية واضحة . فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدماً فى الميدان الفنى من الرعاة والزراع ولا سيما فى فن الرسم مع أن هؤلاء — الأخيرين أكثر تحضرا من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فان الفن البدائى — كما ذكرنا سابقاً — له غايات قد تكون دينية أو حربية . فالفنان البدائى يبدع أشياء تستخدم فى الطقوس الدينية فيشكل صورا وتماثيل للطواطم Totems أو يضع الألحان الدينية والسحرية ويرسم الصور المرعبة على دروع القتال لإرهاب العدو . ويصوغ أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعى لاستخدامه سواء فى الطقوس الجنائزية أم فى الاحتفالات الدينية أم فى مواسم الحصاد وفى حفلات الزفاف وفى وقت القتال ، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة حياة البدائيين .

ومهما تكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه الخاصة فى حياتهم ، ذلك لأن كثيرا من الصور الفنية البدائية القديمة يتعذر علينا فهمها والاهتداء إلى مدلولاتها ، بل إن الذين يعيشون فى عصرنا من البدائيين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد اسدل ستار من النسيان على هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذى مرت به .

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائى كمدخل لعلم الجمال الحديث لكى نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطورا . وسنلاحظ فى هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائى الصوفى

الغامض السابق على الصور الجمالية الخالصة . ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكون رأياً واضحاً نفسر به طبيعة الفكر الجمالى وحقيقته . غير أنها تصلح للرد على الذين يقولون بتساوى الأنواع الفنية . أى بتساوى المراتب الفنية فلا يوجد فى نظرهم فن عظيم أو فن حقير . فن بدائى أو فن راق متطـور .

والواقع أن هناك فناً عظيماً . وفناً ضحلا . وفناً تشيع فيه الثقافه . وفنا شعبياً. وصورا فنية حية وسائدة. وأخرى ميتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التى نستشفها من خلال التطور التاريخى للفن فى المجتمع . أعنى الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر سمواً فى حالة التقدم أو العكس من ذلك فى حال التراجع regression وفى كلاالحالين يحدث تغيير فى التكنيك الفنى.

ومن المحال أن تنشأ صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخى: فلابد أن تكون موجودة من قبل فى مستوى أقل أو بصفة غامضة . ذلك أنه فى ميدان الفن كما فى غيره من ميادين النشاط الاجتماعى الأخرى تخضع جميع الظواهر لعوامل التحول فلا يتلاشى منها أو يندثر أو يخلق من عدم بل يقوم الجديد منها على عناصر قديمة . فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحول نحو التقدم للصور القـديمة . وكذلك فاننا قد نشهد تحولا تراجعياً للصور الفنية . فارقصات الشعبية عند الفلاحين فى بعض قرى فرنسا هى صور فنية متدهورة لرقصات الصالونات والبلاط الملكى فى عصور سابقة . وكذلك نجد كثيرا من صور المسرح والأغانى الشعبية مستقلة عن مسرح وأغانى الطبقة الأرستقراطية فى عصر ما قبل الثورة الفرنسية . وفى هذا ما يقدح فى آراء الذين يقولون بأن الفلكلور الشعبى يحتوى على فن ساذج بسيط تلقائى وغير معقد ، وأنه وحده ــ القريب من الطبيعة

الصافية البسيطة والكفيل بأن يجدد فننا الذى تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم ، والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التى يتوهمها بعض النقاد إذ هى حصيلة تيارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة فى أعماق التاريخ الفنى للأمم والشعوب . ومنشأ هذا الوهم عندهم يرجع إلى إيحاءات السهولة والبساطة فى التعبير التى يتميز بها الفن الشعبى ، والحقيقة أنه من قبيل السهل الممتنع الذى تعجز التلقائية العفوية المجردة من أى حامل حضارى تاريخى — عن أن تقدم لنا صياغة مماثلة له كتعبير بسيط نابع من الأعماق .

٣ — التفسير الاجتماعى لتطور الفن :

إذا كان القانون العام فى الحركة الفنية هو التزام عدم **النقل والاتجاه إلى خلق الصور الفنية الجديدة** بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه إلى ارتفاع شىء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه . فاننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحاً فى الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد .

ولهذا فان مؤرخى الفن قد اكتفوا بالاشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنظمة تمر بها الفنون وهى : عهد النشأة وعهد النضج وعهد الإضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث ، فالتطور الفنى قدم بثلاث مراحل مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهى مراحل النشأة والنضج والإضمحلال على التوالى .

وفى المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التى تغلب عليها سمة الوضوح العقلى كما نجد صفاء الأذواق واتقان الصنعة الفنية والتمييز بين الأنواع الفنية . ونجد عكس ذلك فى المرحلتين الأخريين : ما قبل الكلاسيكية وما بعدها

إذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الإتقان ووجود تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة الثلاثية بالنسبة لأى فن من الفنون ، فانها تعود لتبدأ من جديد وفى نشأة جديدة تتابع خطواتها لتكتمل الدورة وهكذا .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة . تظهر ملامحها من خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين . فهم يقبلون على الشعر المرسل المتحلل من القافية . ويستخدمون الأسلوب الزنجى السريع الأداء المتلاحق الحركة سواء فى الفنون التشكيلية أو فى الأعمال الأدبية فلانجد لديهم التزاما بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يتأثرون فى ذلك بتلقائية التعبير الشعبى وبساطته . وكذلك بالنزعات المستقبلية والوجودية السائدة .

وقد كان لهذه الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضاً ، فظهرت أنواع موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ، بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة فى أخرى حيث لا تستبين معالم كل منها ، ولكن الذى يجب تأكيده هو أن هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية . بل هى مراحل اجتماعية ، أى أنه ليس فى مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق بمفردها تيارا فنيا أو مرحلة فنية مسيطرة ؛ بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الاجتماعى.

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها رغم ما نشاهده من تداخل التطوارات الاقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية ، ثم آن درجات التطور الفنى لا تتلازم مع درجات

التطورات الأخرى المناظرة لها ، فنلاحظ مثلا أن هناك وصول « فينا » إلى ذروة المجد الفنى قد صاحب اضمحلالها السياسى والتجارى ، وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حوالى نصف قرن ، وكذلك تم الإصلاح الموسيقى الكبير فى العصر الحديث حوالى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البروتستانتى .

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجياً ، فتحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ونكشف عما إذا كان قد جاء فى موضعه من حركة التطور الفنى أم أنه بعيد عن روح العصر .

وعن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية السائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحلة نشأة أو مرحلة نضج أو مرحلة اضمحلال وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة .

أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمى لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعيين موضع العمل الفنى بالنسبة لها ، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطاته الجمالية المنعمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الالتقاء العرضى ، وفى هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

٤ — السلطات الجمالية فى المجتمع :

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لنزوات الأفراد وانحرافاتهم الشاذة ، فان ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية ،

وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المجيدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياساً ايجابياً نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار إليه أفلاطون — على الرغم من أننا نحث الخطى نحوه على الدوام فلا نبلغه أو نعرف حقيقته أو ننعم بالحياة معه — فانه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية ، ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية — والوظيفة القضائية — والوظيفة التنفيذية

أما **السلطة التشريعية** فى الميدان الفنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور الفنى . وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الرابحة أو الخاسرة أو الملغاة أو المدلسة والحكم عليها بالجمال أو بالقبح أو بالاسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية . ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضاً تسجيل الأرقام القياسية ومستويات الإجادة ودرجات الإتقان الفنى فى الحولات الفنية أى فى معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة **السلطة التنفيذية** فهى توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل فى الحاضر أو بالنسيان أو بالمجد المتوقع لدى الأجيال القادمة (١) .

وإذن فلقد أصبحت للفن مدارسه وقواعده وصنعته الخاصة به ، بحيث أضحى نظاما اجتماعياً لا يبنى على خاطر العفوية الفردية ، بل يقوم على

---

(١) راجع : Ch. Lalo : Notions d'esthétique p. 101.

أصول متعارفة مشتقة من المجتمع وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطة بالمجتمع بحيث يخضع العمل الفنى لساطات المجتمع وجزاءاته.

* *

هذا التفسير الاجتماعى للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الاجتماع الجمالى التى تحاول جاهدة أن تضع أصول هذا العلم الجديد ، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب .

على أن هذا المنهج العلمى الجديد فى ميدان الدراسات الجمالية فى حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجاً مثمرا فى الميدان الفنى الاجتماعى.

خاتمـــــة

لقد حاولنا فى هذا الكتاب المحدود الصفحات أن يستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية ، التى لا غنى عنها فى مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفنى الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية فى العصر الحديث . وبينا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التذوق وأولينا اهتماماً خاصاً لعلم الجمال الصناعى .

وأفردنا بحثاً خاصاً بمدارس علم الجمال وبمناهج الجماليين ، ثم عرضنا للفن بصفته الميدان الأساسى للتجربة الجمالية ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجماليين يرون استبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال ، فالتجربة الجمالية فى نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فانه كان من الضرورى بعد هذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظاهرات الفنية ، ولمشكلة الابداع الفنى.

وإذا كان الفن هو محور هذه الدراسات فانه من الضرورى أن نلقى الضوء على المصدر التاريخى للنشاط الفنى ، ولهذا فقد عالجنا مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة فى التاريخ الانسانى وأشرنا إلى أسبق القرون فى الظهور .

وفى الفصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول فى تقسيمات الفنون الجميلة ، وآراء الجماليين بصدد هذه التقسيمات ، ثم أفردنا بحثاً خاصاً بعلاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، بعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالى وهو آخر التطورات التى انتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة . فلازال أمام الباحثين فيه طريق طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلقى أصوله استحسانا وقبولا فى الميدان العلمى .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يتوقعون له نجاحاً فى المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العلوم الأخرى واستعانته بها إنما يدفعه إلى التخبط وعدم وضوح المنهج . ويرد دعاة هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوبة مشكلاته واتساع دائرة بحثه . ثم أن العلوم الانسانية كلها تتداخل فى موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الانسان لا يستطيع أن يتوقف عن التفلسف رغم ما تواجهه الفلسفة من تحد خطير من ناحية المناهج العلمية . فكذلك لا يستطيع الأنسان أن يكف عن التذوق وعن الإبداع الفنى . فألد أعداء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته ذلك لأنهم يصدرون بالضرورة أحكاما جمالية على ما يصادفهم من موضوعات . ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على دراسة الأذواق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الأمر الذى لا يمكن انكاره هو أن التعقيد الزائد للظاهرات الجمالية يعطل ظهور الصورة الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال . وكذلك فان تدخل شخصية المؤلف فى علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيدا . وهذا مالانجده فى الميدان العلمى البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوعية » فى الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التى يستحيل بدونها قيام « العلم » .

بين الجماهير ، فتأثير الجمهور وفاعليته هو الأساس الحق للفنون الجميلة .

ونجد بعد أوجست كونت موقفاً حيوياً عند **كروتشى** (١) فهو يرى أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للانسان ، وقد سار **برجسون** فى نفس هذا الاتجاه الحيوى . والمعروف أنه ليس لبرجسون مؤلف خاص بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أوردوه فى كتاب « الضحك » . على أن لهذا الفيلسوف الفرنسى المعاصر مواقف اجمالية متفرقة فى مؤلفاته .

يرى برجسون فى كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هى الكشف عن الطبيعة . أى الجهد الحيوى الخلاق . ذلك أن بعض النفوش – وهى نفوس الفنانين – تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتنفصل عنها انفصالا لا شعورياً غير مقصود . وليس هذا الانفصال منطقياً أو منهجياً كما هو الحال فى الانفصال المتعلق بالتأمل الفلسفى التقليدى ، ولكنه انفصال طبيعى مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذرى جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير . وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومى . ترى الأشياء فى باطنها أى فى ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهى تدركها لذاتها لا لأى غرض آخر ، وكما تظهر من خلال الصور والألوان . وتحاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئاً فشيئاً فى دائرة إدراكنا الحسى وذلك عن طريق ما ترسمه من الصور والألوان . وقد نكون نحن عاكفين على إدراك الأشياء من خارج فلا تستبين لنا حقيقتها الباطنة . فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا فى طريق الحقيقة عن طريق صورة وألوانه ، أى أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسى للصور والألوان إلى ما نعبر عنه من حقيقة خالصة . وبذلك يحقق الفنان غاية الفن الخلاق الذى نسميه الطبيعة » .

---

(١) راجع المجمل فى فلسفة الفن : بندبتو كروتشى .

فكان ثمت التقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان فى اتجاه كل منهما إلى التماس مع الجهد الحيوى فى ديمومته الخالصة وفى حيويته النابضة .

ونجد بعد برجسون فيلسوفا آخر مثل **ارنست كاسيرر ١٨٧٤/١٩٤٥** وهو يعرض موقفه الفلسفى بصدد الفن فى كتابه « فلسفة الصور الرمزية » يرى كاسيرر أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه فى صورة رمزية وعلى الرغم من أن كاسيرر مثالى النزعة كفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بادخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول « إن الموضوع الحقيقى للفن ليس اللامتناهى الميتافيزيقى كما هو عند شيلنج أو المطلق كما يراه هيجل . بل يجب أن نبحث عن الفن فى العناصر الأساسية التى تتركب منها تجربتنا الحسية . أعنى الخطوط والتصميمات التى نجدها فى صور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر فى كل مكان إذ لا خفاء فيها لأنها خالية من الأسرار وهى مرئية ومسموعة وملموسة (١) .

وقد تابعت « سوزان لانجر » مذهب كاسيرر واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هوايتهد عن الفـــن .

* * *

رأينا كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسيرر مارة بآراء كانت وهيجل وكونت وكروتشى وتين Taine (٢) وبرجسون ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه فى العصر الحديث ، أى أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفنى ، أى للنشاط الفنى .

---

(١) راجع : E. Cassier : Introduction to a philosophy of human, Doubleday Anchor Books 1953 p. 201.

(٢) وقد اشرنا إلى موقف Taine فى موضع سابق .

وثمت أمر هام يقف فى طريق الدراسة العلمية للظاهرات الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تتسم بالطابع القومى . وتشيع فيها روح الشعب الذى تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزى والأمريكى يتميز بالنزعة الحسية والنفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة . وهذا الاتجاه يتعارض مع النزعة الصوفية المثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألمانى فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذاهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية . ويقف علم الجمال اللاتينى — فى فرنسا وأسبانيا وإيطاليا — موقفاً وسطاً بين الإتجاهين السابقين ، فلا يقبل التطرف فى أى أتجاه . ويميل إلى الأفكار الواضحة ، والأذواق الحلية ، وإلى ذوق مثقف بالذات .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلى عن الروح القومية واتخذ طريقاً واحداً ومنهجاً واحدا وأساساً واحداً ، ولا شك أن هذا الطريق ملىء بالصعوبات الجمة . ذلك أننا نعتمد فى هذا العلم على الإدراك الحسى والتأمل العقلى وكذلك التلقائية الابداعية فى ميدان الفن ، وإذا كنا نرى تشتتا فى الاتجاهات الفنية وتنوعاً فى النشاط الفنى فان ذلك يخفى وراءه تياراً وليداً يتمثل فى اتجاه المدارس المعاصرة تدريجياً إلى العمل المنهجى .

فالفنان المعاصر الذى يبدو فى الظاهر أنه لا يهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » ، موثرا الإهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل وذبذباته الحية — هذا الفنان يرمى فى النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس فى الإجيال القادمة . ولعل أقوال هربرت ريد(١) بهذا الصدد يمكن أن يلقى ضوءاً كاشفاً على

(١) يقول هربرت ريد فى كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٢٠ .

هذا الموضوع وهى تبين لنا خطأ الفكرة التى يشيعها البعض عن الفنـــان من عدم اكتراثه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصودة ، وعكوفه على باطن الموضوع فحسب ، فالفنان يجمع بين الناحيتين : الإهتمام بباطن الموضوع ، ثم الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فالعزلة الظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تباين وسائل التعبير وتعارض المدارس — حتى ليكاد يشعر الدارس فى هذا الميدان بالفوضى والتشتت المنهجى — كل هذا لا يعنى انتفاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تؤدة وثبات خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى.

فمع وجود هذه الصراعات المستمرة فى المجال الفنى إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناء محاولا أن يؤدى رسالته فى تجاوز عالم الواقع الشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استطيقى خاص به ومستقل بذاته ، أى أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء وإعادة تكوينها بطريقة ترمى إلى إحداث هذا التأثير أى هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائما موجودات فريدة . وجودها هو غايتهـا . والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فاذا لم تتحقق أفتقد الفن .

فالشعور يتجاوز الواقع والإحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفنى والأساس الذى تتكامل فى ظله مراحله الجمالية (١) .

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time: but or this internal mecessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity: and art is the recon ciliation of these two necessi ies.

(١) يشير سوريو فى تفسيره السيكولوجى للفن إلى مراحل جمالية ثلاث يعانيها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء .ويشترك المتذوق مع الفنان فى عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاة ثم ينتهى هذا الشعور بالتدريج ويتحول إلى لذة حقيقية =

ونختتم صفحات هذا الكتاب بالإشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن تلعبه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها . من حيث أن روح العصر أصبحت لا تشجع كثيرا نزعات الفن الخالص بينما تحيط الفنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحفاوة والتقدير .

وقد أشرنا فى مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال فى مجال الصناعة افردنا له فصلا بذاته .

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد ينحصر فى تقييم الفنون التطبيقية أى الفنون المستخدمة فى مجال الصناعة .

وأيا ما كان الأمر فان أى مبحث جمالى لا يمكن أن يهمل مواقف فلسفة الجمال أى فلسفة التذوق . مهما تعصب الجماليون التجريبيون لمواقفهم التى ستفضى بهم فى نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الأذواق والمواجد الجمالية التى تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم سمات مظهرية بعيدة عن مضامين البيئة الباطنية أو الذبذبات الحية للصور الفنية .

= فاذا عمقت هذه المدة فانها داخلية وحالة نشوة غامرة ونبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتذوق إلى مستوى عملية الابداع نفسها فيحس بمعاصرته لها ، ولا يلبث أن يقوم بعملية فكرية شعورية لتفسير العمل الفنى وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين وهذا ه ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فأن دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة والأولى هى الأصالة والتلقائية والانتاجية وأما الثانية فمنها الاهتمام الجدى بالعمل الفنى وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يفضى بنا إلى أسلوب الأداء أى ابراز الصورة المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها . وتتعدد صور الانتاج فى عمليه الخلق ، فقد يتم الخلق الفنى عن طريق التحقق الفجائى ، أو عن طريق تغليب التأمل اللاشعورى وأخيرا عن طريق التأمل الشعورى فيكون الانتج الفنى مصحوبا بالتفكير .

ملحقات

(١) مدرسة الفنـــان سيف وانلى

(٢) مدرسة النحت اللمسى

المصنفـــات الفنيـــة

(١)

مدرسة النحت اللمسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الرائدة فى ميدان النحت اللمسى لتعبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكمون بذلك فى عدة معارض إشترك فيها هذا الفنان السكندرى الأصيل . ومما يستوقف النظر فى أعماله التى حظيت باعجاب كثرة المتذوقين أن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد إبتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج وهى توفر حوالى ٨٠٪ من تكاليف النحت العـادى .

والأمر الذى استرعى انتباهى لديه . فضلا عن أصالته الفنية ، هوارتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للمسات أصابعه مما أمكنه من أن يضمنها المعانى والصور التى تعبر عن ابداع فنى ممتـــاز .

وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثـال البريطانى هنرى مور الخالدة .

وإذا كان أسلوب التعبير الذى إنفرد به فناننا السكندرى فى العالم العربى قد تبلور فى صور لمسية فاننا نجد انسياقاً مع هذا الاتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية تلمح فيها نوعا من التحدى للنزعة التقليدية وثورة عارمة على الكلاسيكية . فاننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسى بلون فنى خاص هو مزيج من عالمه الابداعى الغنى بالصور الفنية ومشاعره وانفعالاته المرهفة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . فنرى وحدات حية لمنجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تحيا بنفسك كما يعيش هو فى

عنفوان حياة هذا الشعب مصاحباً الملايين الكادحة من عماله وفلاحيه وسائر فئاته الأخرى .

وأخيراً فان فن النحت اللمسى ليس بدعة فى عالم النحت بل هو فن له أصوله ومدارسه المعترف بها عالميا ولا سيما فى روما وباريس ولندن . وقد استقبل النقاد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللمسى وعلى الأخص فى روما واعتبرت من المنجزات الأكاديمية فى ميدان العمل الفنى . ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعاً حينما أفردت مرسما خاصا ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب . لإنتاجه الفنى الخصب.

د. محمد عزى ابو ريان

(٢)

التقييم الجمالى للنحت اللمسى (١)

تابعت باهتمام ما نشر على هذه الصفحة (فى جريدة المساء) من آراء حول موضوع النحت اللمسى . وأذكر مساهمتى المتواضعة فى غضون العام الماضى فى هذا الحوار الشيق الذى أرجو له أن يتسم بطابع الموضوعية الحقة كما أشار الكاتب الفاضل صاحب المقال الأخير عن « التحالف بين العينين والأصابع عند المثال . » .

ولما كانت الموضوعية إنما تعنى التزام الحادة العامية وتحرى المنهج العلمى لهذا فان أولى خطوات الحوار السليم — بهذا الصدد — تفرض علينا أن نجلو مبنى الحكم الجمالى وطبيعته وأسسه حتى يصدر تقييمنا للآثار الفنية عن وعى وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية — إنما تصدر أصلا عن أذواق المعجبين . بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام — إذا اجتمعت — حصيلة للكم الإعجابى النسبى الذى يعتبر مؤشرا علميا على أذواق المعجبين فى إطار نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة . وفى سياق التفاعل الوظيفى للعناصر الثلاثية للتجربة الجمالية . وأعنى بذلك تلاحم الخلق مع الصور المبدعة وأذواق المشاهدين . ومن ثم فان الأعمال الفنية المعبرة التى تكون موضع استحسان وتقدير فريق من المتذوقين يجب أن يتناولها النقاد بمبضع التشريح

---

(١) أثيرت مناقشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وقد أهتمت وزارة الثقافة مؤخراً بالموضوع فقد صدر قرار بانشاء معهد خاص للنحت اللمسى فى الاسكندرية وقد تشرفت بعضويته .

الجمالى سواء اقتضت مقولة الجمال أو غيرها . دون أى تدخل شخصى عشوائى يعصف — خلال معركة كلامية — بظاهرة واقعية تتمثل فى مواقف طائفة من المتذوقين . فقد لا يميل البعض إلى الفن السريالى أو التجريدى أو التأثرى . وقد استهجن البعض الآخر موسيقى الجاز . ولكن لا يمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الألوان من دائرة الابداع الفنى . فهذه لعبة المواقف والمدارس وتحزبها الذى يجب أن يفطن إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع ببصيرته فوق غبار هذه المعارك المستعرة : ومعنى هذا أن الأثر الفنى موضوع الإعجاب — إذا أردنا التزام المنهج العلمى والتحرر من صراع المدارس والأفكار المسبقة الثابتة — يجب ألا يكون موضع استبعاد أو أن يطرح جانباً فى متاهات الحياد الفنى أو فى غمار ما لا يعتبر فنا أصلا .

ولهذا فان القول بأنه ليس هناك ما يسمى بالنحت اللمسى وأنه لا يعتبر فناً بل هو كفن الطهى . هذا القول يعتبر مناقضة صريحة لما قدمناه من آراء حول موضوعية النقد ومنهجه وروحه فضلا عن تجاهله للتفرقة العلمية المتعارف عليها بين الفنون الجميلة والفنون العملية . وكأنى بالناقد يحصر مجال التقدير الجمالى فى حدود أصول الصنعة (أى تكنولوجيا الفن) أو تقاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاماً منه بموقف أكاديمى معين سبق الإعتراف بمواصفاته ولهذا فان أى جديد فى مجال الفن يعد فى نظر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم الثابت . ومن ثم فهم يتصدون لهدمه واستبعاده حتى تستقر أوضاعه وتتبدى معالمه وترسخ مفاهيمه فيأخذ طريقه إلى الاعتراف الأكاديمى . وعند ذلك فقط يمنحه النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفنى — وانطلاقاً من هذا التفسير تتهاوى بالضرورة الدعوى القائلة باستبعاد النحت اللمسى من دائرة الفنون الجميلة والمستندة إلى « عدم ظهور هذا اللون الفنى

تاريخياً ، لأن التمسك بهذه الحجة سيقضى بنا حتما إلى الجمود التام وانتفاء التقدم والتجديد والابتكار وهى أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

وإذا كان النحت اللمسى « قد تأخر ظهوره تاريخياً . فنشأته فى ذلك شأن طريقه برايل التى لم يكتب لها حظ الظهور إلاحينما أزداد العالم المعاصر برعاية مكفوفى البصر ، فتلك الظاهرة اجتماعية وإنسانية يجب أن توضع موضع الإعتبار وأن يفسح المجال لما ينتج عنها من ظواهر فنية وثقافية على وجه العموم واحداها ظاهرة « النحت اللمسى » .

ولعل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكفوفين قد سبق ظهوره فى انجلترا وفرنسا ولاسيما فى إيطاليا كما نشرت فى مقال سابق وكما أشار الصديق العزيز الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة فى نفس هذا الموضوع من « المساء » .

على أنه يجمل بنا بعد هذا أن نطرح للمناقشة الحادة القضية الأساسية التى تدور حول مقال الكاتب . وأعنى بها حتمية التحالف بين العينين والأصابع عند المثال .

وأول ما يستوقف القارىء أن معظم النصوص التى وردت فى المقال عن هنرى مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم فى الموضوع بل لقد احتوت على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتى حشدت بقصد معارضتها ، واكتفى بايراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل اللمس يظل مع ذلك صاحب المقام الأول فى الخلق الفعلى لأغلب التماثيـــل » .

وفى رأيى أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التى احتواها المقال أو انتبهنا جيدا إلى مرمى العبارة التالية وأبعادها حيث يقول الكاتب : « ولكن

الموافقين على النحت اللمسى يسيرون خطوة أبعد مما يجب عندما يضعون النحت اللمسى على قدم المساواة مع فن النحت . فيرشحونه للمسابقات وجوائز الدولة » ومنذ متى كانت السلطة الفنية تتحكم فى تقييم الأعمال العبقرية التى يكتب لها الخلود ؟ وما هو مستوى النحت الفنى المقبول عند كاتب المقال ؟ لعله يتمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الأغريقى مثلا . فيستبعد بذلك جميع أعمال النحت التاريخية سواء عند البدائيين أو أعمال النحت الدينى التجريبى عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنرى مور بالذات . وذلك حتى يصل إلى ما يسميه » بالفن الراشد السوى « . ويبقى أن نضل فى متاهات لا مخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير الموضوعية .

لقد اتفق علماء الجمال وعلى رأسهم أتين سوريو على اعتبار النحت فناً من فنون الدرجة الثانية كما يذكر فى كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » استناداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أولية هى الخطوط والأحجام . وللخطوط سمات جمالية استوفاها حقها فى الدراسة كل من أدموند بورك وهوجارت . وهذا يعنى أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر النحت الأساسية . وليس هناك شك فى أن الخاصية الجوهرية للادراك البصرى تتمثل فى الإحساس اللونى والضوئى وليس فى إدراك الأبعاد والأحجام . إذ أن فاقد البصر يستطيع أن يدركها بأعضائه الأخرى . وأهمها يديه وأصابعه عن طريق الماسة الجزئية واستطالتها . حتى يصل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستطيع . معاينته أو يتدخل فيه الخيال المستمد من عالمه الخاص إذا كان المدرك ضخماً تستحيل معاينته دفعة واحدة .

على أننى لا إخال أنه ينكر ظاهرة التعويض الوظيفى المعروفة فى علم النفس ، ومؤداها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فان الحواس الأخرى الأقرب إليها تتحمل وظيفها المفقودة . ومن ثم فان هذا التحميل الوظيفى لحاسة اللمس هو الذى يتيح للمكفوف الموهوب أن ينتج آثارا فنية نحتية ، وأن تنشأ لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس ، ذاكره بصرية مشتقة بأعماله لقوة الخيال . أما القول بتضاؤل عملية الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المخزون من الذكريات المرئية ، فذلك استنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبصرين والحال غير الحال وإذا جاز لنا أن نستقرىء جوانية عالمنا الخاص كمبصرين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحدس بمحتوى عالم المكفوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحكاماً غير علمية لن تصل إلى أبعد من مستوى الظن والتخمين ، أن الفنان المكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تتقدم وتنمو مع الزمن إنما يضيف إضافات جديدة إلى ذاكرته المشتق . وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهفة ويفضل تساوق وتآزر حواسه الأخرى التى تجنحه حصيلة فنية تكون ركيزة للانجاز الفنى وثمت أمر لا أسوقه فى مجال التدليل على جمالية النحت اللمسى بل اكتفى بوضعه بين قوسين وهو أن الكثيرين من المكفوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فاقدى البصر بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا الأشكال والألوان فترة طالت أو قصرت عن أعمارهم ، فأمكنهم بذلك أن يتزودوا بذاكرة بصرية مؤثرة أمكن أن تستطيل بتأثير خيال خلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية وقياس عقلى يعتبر عاملا هاما فى التعرف على المجهول البصرى استنادا إلى سبق معاينة المثيل أو الضد أو الجزئى .

أما ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة المنجزة فأمر لا يعتبره النقاد المعاصرون ذا أهمية أو وزن كبيرين بل لعلنا نواجه اليوم تياراً فنياً عارماً ضد « الصورة » بالمعنى الذى يعلق فى ذهن كاتب المقال . » ما دام يتحدث عن تطابق فى مناخ فنى قد يميل أحيانا إلى نزعة ثورية أو إلى اللامعقول للتحرر من أغلال الصورة ذات الحدود والمعالم والتى قد تنطلق من الذهن — على حد تصوره — فيلبسها الفنان شكلا أو قالباً مطابقــاً ؟

وما أبعد هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى التمرد على أسر الصورة بل وإلى استبعادها كلية والعكوف على المادة نفسها لإظهار مدى مطاوعتها لأصابع المثال الذى يكشف فيها عن عالم عريض الثراء ملىء بصور تنبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصور المطابقة للأشكال التقليدية . ولعل بعض أعمال هنرى مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا الاتجاه الجديد الذى يريد أن يتحرر من أسر عالم الشكل التقليدى وضغط الصور الذهنية المطابقة.

على أنه ما دام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأمر صادر من المخ ، فانه يمكن أن تتم الموازنة التى يطالب بها — فى غيبة البصر عن طريق الإحساس اللمسى بالحجمية فى دقة متناهية ، ومع هذا فليس الفن تسجيلا أميناً للطبيعة أو لعالم المرئيات حتى يتطلب المطابقة بين الصورة الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة . بل هو خلق وتعبير عن هذا الخلق بأسلوب أداء متميز يبتكره الفنان ، وهو ليس فى حاجة إلى أن يلتزم فى أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها ، وإذا نحن استبعدنا عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا فى دائرة الأشكال المرئية وحدها فأين نضع إذن آثار الفن

الديني الغيبي والميتافيزيقي والسحرى والأسطورى ، وهي لا تنتسب إلى ما نألفه من صور وأشكال وإن جاز أن نستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن يراجع ويقيم وينقد عمله الفني فانه يعتبر ادعاء مردودا . لأنه إذا كان الاحساس اللمسى هو العامل الجوهرى فى منجزات النحت ومع ذلك يقال أن المكفوف لا يمكن أن ينهض بعبء عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يختص بموسيقى عالمى مثل بتهوفن الذى أنجز أروع ألحانه بعد أن أصابه الصمم .

وأخيرا فان هذا الحوار إنما يثير مشكلة جمالية هامة وهى هل هناك حس جمالى خاص فى الانسان أم أن الإحساس الجمالى موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالى على المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسى بين الحسيين والمثاليين . فشوبنهاور — مثلا — يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يرى هيجل أن الفكرة الكامنة فى جوانية العمل الفنى هى أساس التقدير الجمالى وليس المظهر ومن ثمة فان الرمزيين والتجريديين والسرياليين يجدون فى المثاليين خير من يدافع عنهم . ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللمسى فهو فن مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا يهتم أصحابه بالشكل بقدر اهتمامهم بالمضمون أو بالفكرة ، وهم غالباً مايعصفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا . وعلى هذا فان التمسك بالإحساس البصرى كلازمة للنحت ، وأن كان أمرا مرغوباً فيه فى أعمال النحت الكلاسيكى إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمة فى مجال النحت اللمسى الذى ينصب على المضمون المرتبط بفكر بالدرجة الأولى دون الصور الحية .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الايقاع والاتزان والتناسق فى ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يتمسكون بأصول الصنعة الفنيـة ويتحررون المواصفات التقليدية فى مجال النقد . الفنى . والأمر هنا يتعلق باتجاه جديد ولون مبتكر ينطوى فى ذاته على مقاييسه التى يصبح معها الإيقاع والإتزان والتناسق أموراً تقديرية تمتد فضلا عن أنها مثار نقاش عريض فى دنيا النقد . وقد تحولت إلى أسلوب شائع يصطنعه البعض ليحاربو بأساحة من صنعهم مواقف المعارضين لآرائهم .

وإنى لأرجو ألا يفهم من مقالى هذا أنه يتضمن دفاعاً عن شخص المثال صلاح حسنين (رغم تقديرى لفنـه) وذلك لأنى لا أريد أن أزج بنفسى فى متاهة لعبة الجوائز والمسابقات والمجاملات التى لم ترتفع عندنا بعد إلى المستوى المبرىء من الإتجاهات والرواسب غير الموضوعية . وكل ما أرجوه صادقاً مخلصاً أن نتعاون معاً على إرساء قواعد هذا الفن الوليد حتى تكتمل عناصره وألا نتسرع فنلحقه بفن الأطفال والمجانين والمعتوهين قبل أن تتضح أبعاده تماماً ، وليس هذا الموقف منا صدوراً عن دواع انسانية بل هو التزام بموقف سليم مادام الفن الأصيل فى هو فى حقيقة أمره خلق وابداع وتعبير وليست تماثيل صلاح حسنين سوى ومضات مشرقة من عالم خاص به يموج بشتى ألوان الفكر والمشاعر والأحاسيس الفنية النبيلة .

وفى ختام كلمتى أتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكى يشرف مرسم الفنان صلاح حسنين بزيارة خاطفة ، ولست أشك لحظة واحدة فى أنه سينقلب ويصبح من أشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن النحت المعاصر إذ أنى اعتقد أن المعاينة المباشرة لأعمال النحت تكون أكبر جدوى من إدامة النظر إلى صورها الفوتوغرافية .

ويسعدنى بعد هذا أن تكون للحوار بقية وأن يستمر هذا الديالوج الشيق على هذه الصفحة الفنية الجادة .

د. محمد على ابو ريان

لقد حاول فريق من النقاد ، عدوانا منهم على حرية الرأى — أن يطمسوا معالم هذا الفن وذلك بالامتناع عن نشر قولة الحق حوله ، ولقد تعمدت أن اعرض لهذه القضية فى هذا الكتاب حتى يكون فى هذا درس للذين يتصدون للعمل فى حرم الصحافة المقدس دون أن يقدروا خطورة المسئولية الواقعة على عاتقهم ، فيعملون على فرض حجر مغرض على حرية الرأى، فتستحيل هذه السلطة الثالثة أى الصحافة إلى سوط جلاد للحرية وخنق للفكر الحـــر .

مدرسة الفنان سيف وانلى (١)

(١٩٠٦ —)

لم يشهد شرقنا العربى حركة إزدهار فى الفن التشكيلى إلا وكان الفنان سيف وانلى أحد معالمها . فمنذ سبعة وستون عاما ولد الفنان محمد سيف الدين وانلى فى اليوم الواحد والثلاثون من شهر مارس عام ١٩٠٦ بالاسكندرية .

اهتم بالفن وهو طفل فى الثامنة من عمره ومنذ طفولته المبكرة كان يرافقه فى هواية أخوه الأصغر أدهم . وظلا يسيران معاً فى طريق الفن إلى أن تعرض أخيه أدهم وظل سيف يعيش ملحمة الحياة والعبقرية إلى يومنا هذا . وقد تلقى تعليمه الفنى على يد فنان ايطالى كان يقيم بالاسكندرية يدعى أتورينوبيكى Ottorino Becchi . وقد بز سيف بين أقرانه فى مرسم أستاذه الايطالى حتى أن أستاذه أشار عليه قبل وفاته بأن مستواه الفنى يفوقه شخصيا وليس لديه ما يلقنه إياه . فأقام سيف مرسما . خاصة به شاركه فيه أخوه أدهم وأحد زملائه فى الفن يدعى أحمد فهمى . وكان هذا المرسم بمثابة أول أكاديمية فنية مصرية دماً ولحماً وظلت مركز إشعاع للفن بمدينة الاسكندرية يتردد عليها من مصريين وأجانب كل يوم ثلاثاء حيث كانت تقام فيها ندوات فنية وهى مختلفة البداية والأساس لمدرسة وانلى .

وقد عمل سيف موظفاً بأحدى الوظائف الحكومية بمصلحة الفنارات (الموانى والمنائر) وكان هذا العمل يثقل كاهله عن ممارسة عمله الفنى وهوايته التى تسلطت عليه إلى أن منحته وزارة الثقافة منحة التفرغ الفنى ثم عمل

(١) راجع رسالة ماجستير محمد عزيز نظمى « الابداع الفنى بين حدس الصورة والتعبير باشرافنا . »

أستاذا بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عند افتتاحها عام ١٩٥٨ منذ عميدها الراحل الفنان أحمد عثمان ولا يزال يعمل بها أستاذاً غير متفرغ .

ولا شك أن جميع أعماله الفنية فى فترات حياته المختلفة تدل على كيف كانت حياة الفنان تؤثر فى أعماله الفنية وعلى شفافية احساسه الفنى وحبه للجمال فى الطبيعة التى عكست تعلقه بالبحر والألوان التى تتعانق عن كل شروق وفى كل غروب مع صفحة البحر الأزرق فتمتلا عيناه بمشهد قرص الشمس الذهبى وحوله هالة قوس قزح بألوانها المتناغمة الجذابة ، فتأخذ بلبه ومشاعره هذه الرؤى الجمالية التى تختمر فى أعماق وجدانه وتسرى بين أنامل يده التى تبعث بالفرشاة فيبدع أجمل صورة يعبر عنها الفنان .

ويتمتع الفنان بسمعة فنية وباسم فنى عملاق وأسلوب متميز . ولا شك أن المامه بكافة التجارب والتيارات الفنية العالمية قد تركت بصماتها فقد مر بمختلف المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة متأثرا وغير مقلد لآخر . ومن ثم فقد أصبح عنواناً للحركة الفنية ليس فى القاهرة ومصر فحسب بل تجاوزها إلى البلاد العربية ودول البحر الأبيض المتوسط .

وقد أقام ما يقرب من ثلاثين معرضاً بالاسكندرية والقاهرة فيها ستة معارض شاملة لأعماله حتى بداية المرحلة الفنية الأخيرة التى تميزت بالاتجاه التجريدى.

وله مقتنيات بمتاحف الفنون الجميلة بالاسكندرية والفن الحديث بالقاهرة وبوزارة الخارجية المصرية فى سفاراتها بالخارج ومجموعات خاصة ومتاحف بالخارج : بايطاليا وفرنسا والسويد ويوغسلافيا وروسيا وبولندا وانجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وكندا والأرجنتين والبرازيل وسوريا ولبنان والعراق والهند وأسبانيا واليونان وسويسرا والصين وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا .

ولقد قال عنه قوميسير المعرض الذى أقامه عام ١٩٧١ تقريباً — بيوغسلافيا فى مقدمة كتيب المعرض الخاص بالفنان سيف وانلى :

« أن أحد النقاد اليوغسلاف قد زين أسم الفنان بمصور الاسكندرية الأكبر ، ولا شك أن الفنان يستحق هذا اللقب دون أى نقاش ، ذلك أن الانسان حينما يقف أمام لوحاته الفنية الى أبدعها هذا الفنان الكبير يحس بقوة وبعمق تأثيرها وبقدرة الفنان الفائقة على التعبير ، وجميع أعماله الفنية تكشف من أول وهلة بأن سيف وانلى الفنان المصور الكبير قد تغلب بطريقته الفذة على ثلاث الابداع (الانسجام أو الهارمونى — و التكنيك ومهارته — واللون وتناغمه) وهذه الصيغة الأخيرة أى اللون تمكننا أن نضيف إلى ثروة عبقريته الخلاقة لقب آخر هو فنان اللون فى مصر بلامنازع » .

فكل لوحة يبدعها الفنان سيف وانلى انما هى تجربة جمالية وإلهام عبقرى وعلى قوله شخصيا (١) « إن الفن محصلة الهام وخيال وتركيز والفنان الحق هو الذى يبدع ولا يقلد »

والحق أن أسلوب الفنان له ملامحه وشخصيته المتميزة بين عديد من الاتجاهات المدرسية فى الفن المعاصر عامة والفن المصرى بوجه خاص ، وهذا التفرد فى الأسلوب كان أيضا مصاحباً لوفرة وخصوبة فى الانتاج فكانت مثارا للدهشة والاعجاب أيضاً .

وخلال السنوات الى مارس فيها الفن والتدريس بمرسمه الخاص أو بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية أو بمراسم الثقافة الجماهيرية كان بمثابة الرائد لمدرسة فنية جديدة فقد كان ينمى استعدادات وقدرات تلاميذه من

(١) الحدس والالهام intuition الخيال imagination التركيز conscentuation

دارسى الفن الذين أخذوا عنه أصل الحركة الفنية والتكنيك فتأثروا بالاطار العام لاتجاهه المدرسى فى الفن . بحيث يمكننا أن نقرر عن حقيقة وبتواضع بلا مبالغة — انه ثمت مدرسة فنية أوجدها الفنان سيف وانلى (١) .

ومن خلال استعراض التطور الفنى ومراحله المتعاقبة نجد أن الفنان يعطى مراحله الفنية الأولى اهتماماً خاصة بالكلاسيكية ثم يمر بمرحلة تأثرية خاصة موضوعات الباليه اوالحركة والنوبة والصيادين ثم مرحلة تجريدية، وأخيراً مرحلة السوبريالزم وهى معالجة حديدة للتجريد بالنسبة لخلفية الصورة على شكل مساحات لونية أما الشخص حى فهنا واقعية الشىء من التلخص للأشكال والبعد عن التفاصيل التشريحية الدقيقة .

وقد انتقينا عددا من اللوحات الفنية الممثلة لهذه المرحلة المتأخرة من مسار حركته الفنية (٢) ونجد فيها قيمة جمالية رفيعة من ناحية بناء الصورة وتناغم الألوان وسميترية الأشكال . وكأننا أمام وحدة فنية تقرب من فى تشكيلها من القصيد السيمفونى ورشاقة الباليه .

ولقد نال الفنان سيف وانلى عام ١٩٧٣ جائزة الدولة التقديرية للفنون تقديرا لدوره الملحوظ المؤثر فى الحركة الفنية فى مصر وليس هذا التقدير سوى تأكيد لإصالة الفنان ولعبقريته الابداعية ودعماً لمدرسته الفنية .

وفى خاتمة هذا نستعرض بإيجاز حياته الفنية ومعارضه التى أقامها :

---

(١) من اتباعه مدرسته الفنية كل من الفنانات : احسان مختار — سميحه الدفراوى والفنانين سامى بلال — نور اليوسف — عزيز نظمى — — محيى صالح — رمضان محمد

(٢) انظر اللوحات الخاصة بالفن المصرى المعاصر .

سيف وانلى

١٩٠٦ ولد بالاسكندرية فى ٣١ مارس .

١٩٢٥–١٩٢٩ درس الفن على يدى أتورينو بيكى مع شقيقه أدهم .

١٩٣٢ أسس أول مرسم له مع شقيقه .

١٩٣٤ مرسم رقم ٢١ شارع توفيق .

١٩٣٥ مرسم شارع الدكتور محمد رأفت .

١٩٣٦ جائزة مختار فى التصوير .

١٩٤٢ العرض الخاص الأول (سيف — أدهم) قاعة المعرض البريطانى — الاسكندرية .

١٩٤٥ العرض الخاص الثانى (سيف — أدهم) قاعة الصداقة المصرية الفرنسية — الاسكندرية .

١٩٤٦ العرض الخاص الثالث (سيف — أدهم) قاعة الليسيه القاهرة .

١٩٤٧ آرت كلوب — روما (معرض جماعى مع كبار فنانى ايطاليا)

١٩٤٨ العرض الخاص الرابع (سيف — أدهم) قاعة الصداقة المصرية الفرنسية — بالأسكندرية .

١٩٤٩ جائزة ريتشارد .

١٩٤٩ العرض الخاص الخامس (سيف — أدهم) الاتيليه الاسكندرية

١٩٥٠ العرض الخاص السادس (سيف — أدهم) متحف الفن الحديث — القاهرة .

١٩٥٢ العرض الخاص السابع (سيف — أدهم) الصداقة المصرية الفرنسية — الاسكندرية .

١٩٥٢ العرض الخاص الثامن (سيف — أدهم) قاعة صالون القاهرة — القاهرة .

١٩٥٣	ميدالية معرض الفنون الأسيوية والأفريقية :
١٩٥٤	العرض الخاص التاسع (سيف — أدهم) قاعة الصداقة المصرية الفرنسية — الاسكندرية .
١٩٥٤	العرض الخاص العاشر (سيف — أدهم) صالة كلتورا : القاهرة .
١٩٥٥	العرض الخاص الحادى عشر (سيف : أدهم) الاتيليه — الاسكندرية .
١٩٥٥	العرض الخاص الثامن عشر (سيف : أدهم) الاتيليه : القـــاهرة .
١٩٥٧	قام بتسجيل معالم النوبة القديمة مع شقيقه أدهم بتكليف من ورارة الثقافة .
١٩٥٧	العرض الخاص الثالث عشر (سيف — أدهم) متحف الفنون الجميلة — الاسكندرية .
١٩٥٨	العرض الخاص الرابع عشر (سيف — أدهم) متحف الفنون الجميلة — الاسكندرية .
١٩٥٩	وفاة أدهم وانلى .
١٩٥٩	جائزة بينـــالى الاسكندرية الثالث .
١٩٦٠	مرسم سيف الحـــالى ١٩ طريق الحرية ت ٣١٧٦٥ :
١٩٦١	العرض الخاص الخامس عشر (أول معرض خاص لأعمال سيف الشاملة بمفردها بعد وفاة أدهم) قاعة بلدية القاهرة
١٩٦٧	رئيس الجمعية الأهلية للفنون الجميلة : القاهرة .
١٩٤٩	اليونسكو : بيروت ، الصداقة الفرنسية باريس :

١٩٥٠	بينـــالى البندقيــة :
١٩٥٤	بينـــالى ساو باولو :
١٩٥٦	بينـالى البنـدقية والأسيوى الأفريقى ، ومصر والصين فى بكـــين .
١٩٥٧	بينـــالى ساو باولو . معرض عيد الشباب بموسكو .
١٩٥٨	المعرض المتنقل بأوروبا . معرض الفن المصرى بموسكو .
١٩٦٧	معرض فنـــانى الاسكندرية بأسبانيا وباريس .
١٩٦٨	المعرض الخاص السادس عشر بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى بالقـــاهرة .
١٩٦٩	رحلة سيف وانلى إلى يوغسلافيا .
١٩٧٠	رحلة سيف وانلى إلى فرنسا وأسبانيا .
١٩٧١	رحلة سيف وانلى إلى إيطاليـــــا .
	العرض السابع عشر : أكاديمية إيطاليـــــا .
١٩٧١	عروض خاصة متوالية لسيف وانلى بقاعات الاسكندرية
١٩٧٣	رحلة سيف وانلى إلى روسيا ورومانيا .
١٩٧٣	العرض الخاص الثامن عشر بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى بالقـــاهرة .
١٩٧٣	ديسمبر ٢٧ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنو ن .
١٩٧٤	يناير أختير رئيسا للاتيليه بالاسكندرية .
١٩٧٤	مارس رحلة سيف إلى العراق للاشتراك فى بينـــالى الدول العـــربيـــة .

اولا

مصر والشرق القديم

الفن اليوناني والهلينستي

الفن الصيني

الفن الياباني

الفن البيزنطي

الفن الإسلامي

الفن الرومانتسكي

الفن القوطي

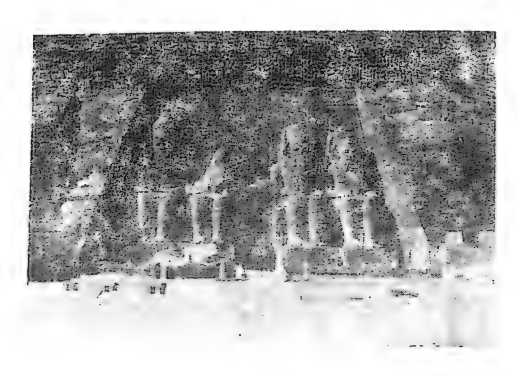
عصر النهضة



شكل (١)
تمثال رع حوريت الأميرة نفرتيتي
(المتحف المصرى)



شكل (٢)
تصوير جدارى من الدولة الحديثة
(بمقبرة رخم رع)



شكل (٣)

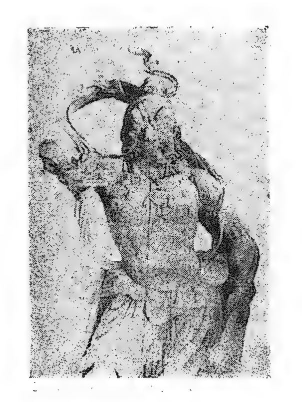
واجهة معبد أبو سنبل الكبير

(معبد أبو سمبل)



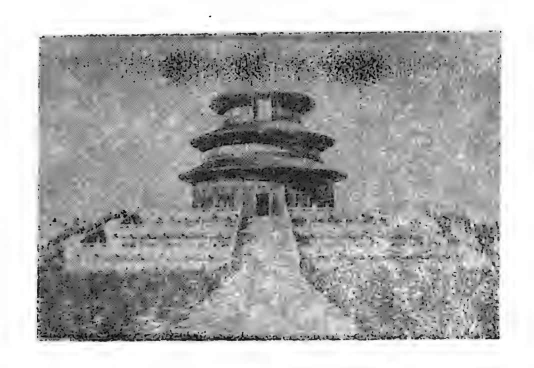
شكل (٤)

تمثال للملك أشور ناصر (المتحف البريطانى)



شكل (٥)

المعبود لو نجـوييش ق. م. (اليابان)



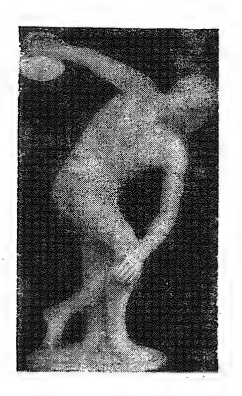
شكل (٦)

جزء من معبد السماء ببيكين من عصر امى تشييج (الصين)



شكل (٧)

تمثال أفروديت للنحات براكسيتلوس ق.م. (متحف الفاتيكان)



شكل (٨)
رامى القرص للنحات ميرون ق.م. (بروما)

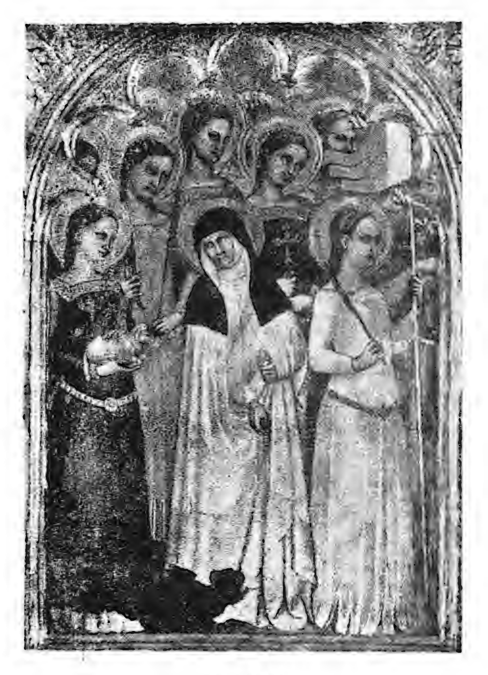


شكل (٩)
كيوبيـــد نحت من القرن الرابع ق. م (متحف تيرم بروسا)



شكل (١٠)

الاكروبول القرن الخامس ق . م (باثينا)



(شكل ١١)

العـــذراء والشهـــداء للفنان جيوفانى داميلانو (ايطاليا)



(شكل ١٢)

تجويف فى جدار رسم للسيدة العذراء

القرن السادس الميلادى (المتحف القبطى)



(شكل ١٣)

ديونيزوس موزاييق من ايطاليا

(متحف متروپوليتان بنيويورك)



(شكل ١٤)

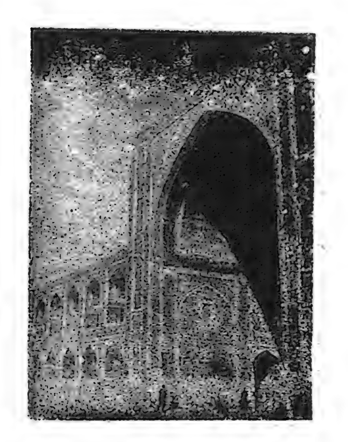
كنيسة دير سانت كاترين وجوارها مسجد (سيناء)



(شكل ١٥)

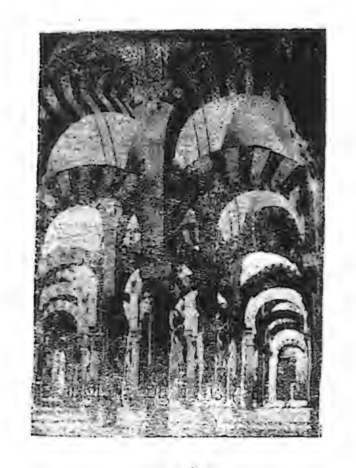
لوحـــة من سفـــــر يشوع

(مكتبة الفاتيكان)



(شكل ٦٠)

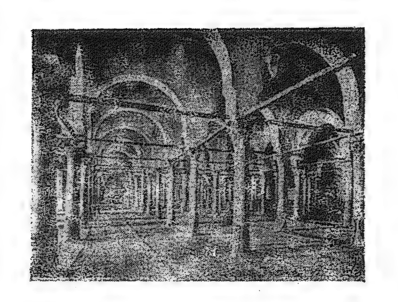
ديوان مسجد الشاه (أصفهان ايران)



(شكل ٧١)

مسجد قرطبة من العصر الأندلسى

(بأسبانيا)



(شكل ١٠٨)
المسجـــد الجـــامع بالقيروان (بتونس)



(شكل ٩١)

مشكاة من الزجاج بمسجد السلطان حسن بالقاهرة من القرن الخامس عشر الميلادى (متحف اللوفر بباريس)



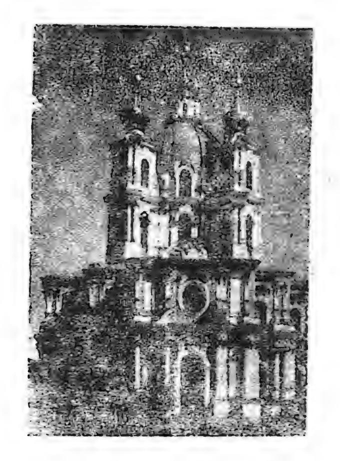
(شكل ٢٠)

الرحمة (بيبا) تصوير على الخشب بالترتيب للفنان جيوفانى بللينى

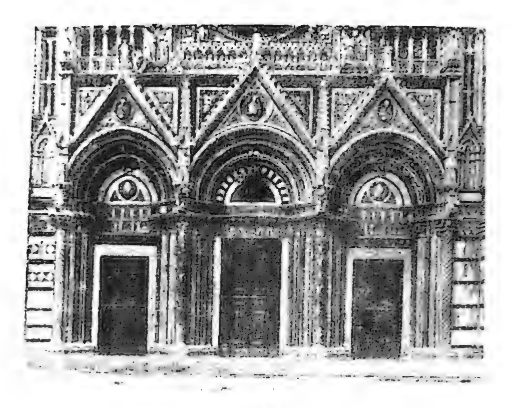
(متحف بريرا بميلانو)



(شكل ١٢) ٢
كاتدرائية موريس من الفن الرومانسى (بألمانيا)



(شكل ٢٢)
كنيسة سموالى بلننجراد (روسيا)



(شكل ٢٣)

كاتدرائية سينا (بإيطاليا)



(شكل ٢٤)

لوحة الموناليزا «الجيوكوندا» للفنان ليوناردو دافينشي

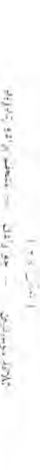
(متحف اللوفر)

مختـــارات

من الصور الفنيـة

ثانيــا

الفــن الحديث والمعــاصر





(شكل ٦٢)

بنــات الفنـــــان — ألوان زيتية — جينسبوره



(شكل ٢٠)

عنـدما تتزوج المرأة فى هواى

بول جوجان



(شكل ٨٠)

الفن الحديث — بول سيزان



(شكل ٢٩)

العطش — يوجين دبلاكروا



— شكل ٢ —

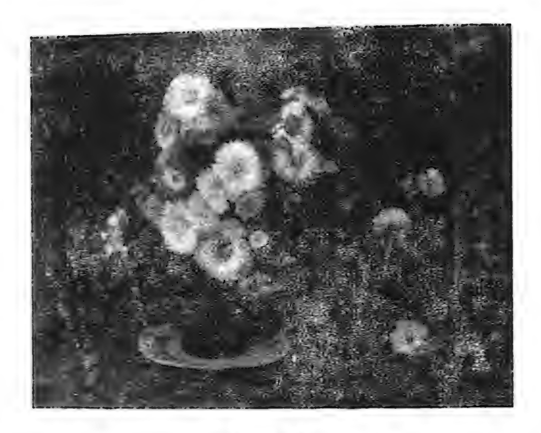


(شكل ٣١)
سهـــرة فى الريف — جريز



(شكل ٥٠)

مدام رولين — فنسنت فان جوخ



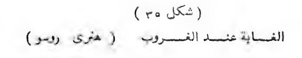
(شكل ٣٣)

تازه زهور ايله چيچك كوزيه



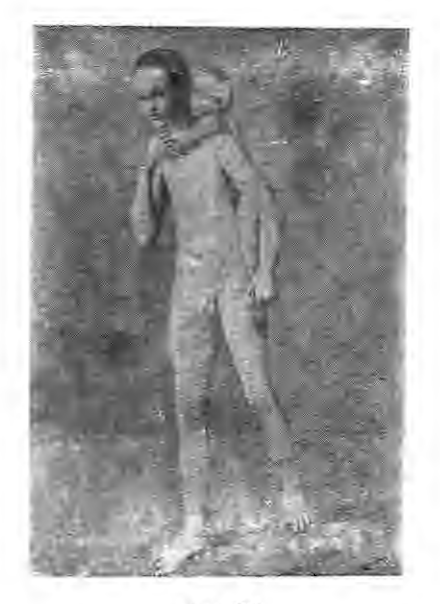
(شكل ٣٤)

صورة مدام [هايدن] جوديليا في متحف الفن الحديث باريس .



(شكل ٣٥)

الغابة عند الغروب (هنري روسو)



(شكل ٣٦)
الأخــوين لبيكاسو (المرحلة الفردية) الوردية)



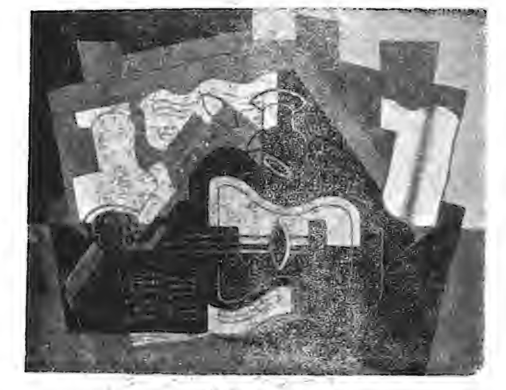
(شكل ٧٣)

فتـــاة أمام مرآة — بيكاسو



(شكل ٣٨)

الراعى — مارك شاجال



(شكل ٣٩)

جـــوان جري



(شكل ٤٠)

بيكاسو — لوحة بالزيت



(شكل ٤١)
انشاء أثري — بول كلي



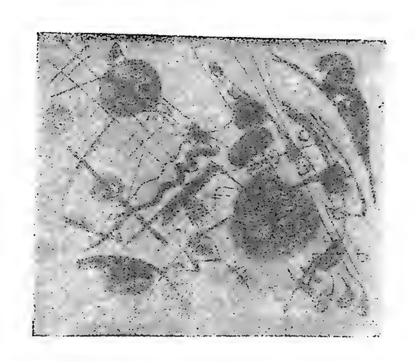
(شكل ٢٤)

زرافة ملتهبة — سلفاتور دالى — متحف بازل بسويسرا



(شكل ٣٤)

مسرح العرائس — بول كلي



(شكل ٤٤)

زوجة سوداء - لاندينسكي



(شكل ٥٤)

شكل جالس في استرخاء للنحات هنري مورس (لندن)

ثالثـــا

الفـن المصـــرى المعاصر



(شكل ٤٩)

الدعوة للسفر — للفنان محمود سعيد



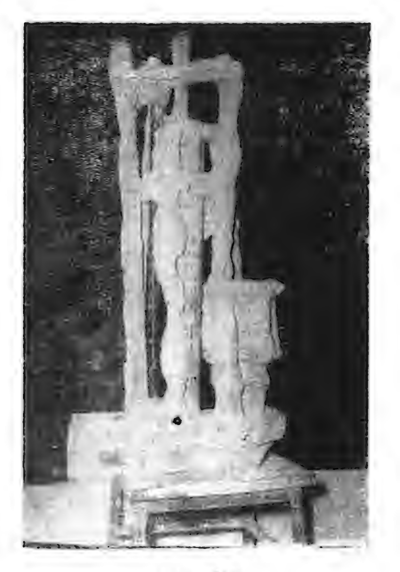
(شكل ٤٧)

الطب عند العرب — للفنان محمد ناجي



(شكل ٤٨)

نسيج زخرفي — من الفن المصري ؟



(شكل ٤٩)

تكوين – من مدرسة النحت الملمسي – للفنان صلاح حسنين



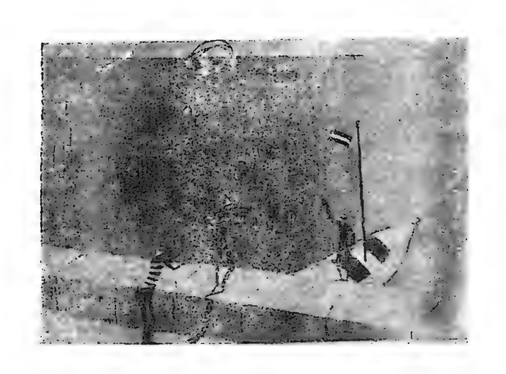
(شكل ٥٠)

هيروشيما — (من مدرسة النحت اللمسى) للفنان صلاح حسنين



(شكل ٥١)

بورتريه — بريشة الفنـــان سيف وانلى



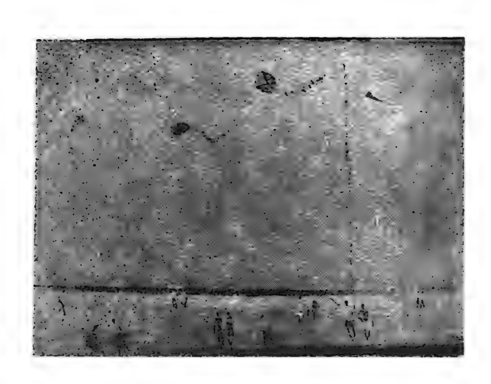
(شكل ٢٥)

الحرب المترقبة — للفنان سيف وانلي



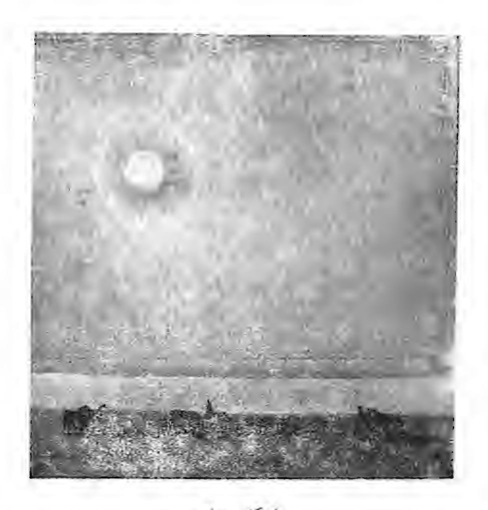
(شكل ٣٥)

صيــد العصـــارى — للفنان سيف وانلى



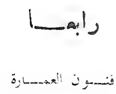
(شكل ٥٤)

شاطىء العجمى — للفنان سيف وانلى



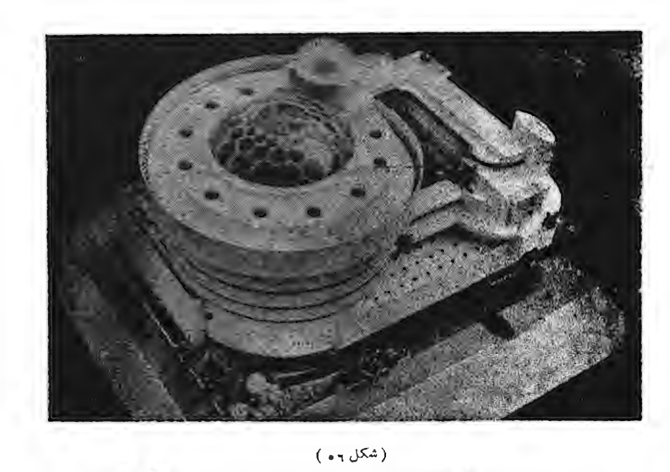
(شكل ٥٥)

غـــزل على الشاطىء — للفنـان سيف وانلى



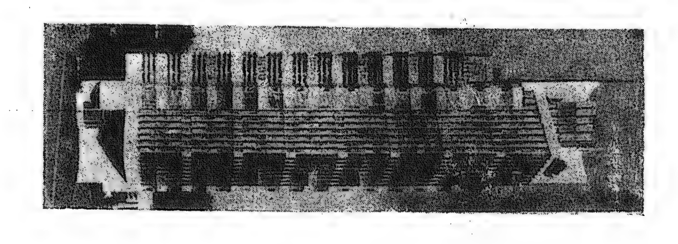
رابعا

فنون العمارة



(شكل ٥٦)

فنون العمـــارة مبنى متحف جوجنهام التذكارى — فرانك لويد رايت (نيويورك)



(شكل ٥٧)

فنون العمارة برج برايس فرانك لويد رايت   الولايات المتحدة

فنون العمارة



(شكل ٨،٥)

كنيسة نشيان الصغيرة لوكوربوزيه

فنــون العمــارة



(شكل ٥٦)

فيلا جارسي — لو كوربوزيه

فهرست الأعـــلام

« أ »

« ب »

« ت »

« ر »

« ز »

« س »

« ش »

« غ »

« ف »

المراجع والمصادر

أولا — المراجع الأجنبيــة الافرنجية

1. Alain (F). Système des Beaux-Arts, Nouvelle Revue Française, 1920. Propos sur l'esthétique P.M.F.
2. Baudouin (Ch) Psychologie de l'art Alcan, 1929.
   Traité d'esthétique colin, 1956.
3. Basch (V). Essai critique sur l'esthétique de Kant. Vrin 1927. Essai d'esthétique, et de philosophie de Lit., Alcan, 1934.
4. Blekhanov. Art and social lofe., Moscow.
5. Bayer (R) L'esthétique de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique - Flammarion.
6. Bayer. L'esthétique de Henri Bergson.
7. Boas. Primitive art, Oslo, 1927.
8. Bouglé. Leçons de sociologie sur l'evolution des valeures, Paris 1922.
9. Bosanquet (B) A history of Aesthetic, London, Allen & Unwin, 1934.
10. Breton (A) Manifesto du surèalisme, Kra, 1925.
11. Chalaye (F) L'art et la Beauté. Nathan, 1929.
12. Cassou (I) Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
13. Cheney. A world history of art. New York, 1943.
14. Clay (F) The origin of the sense of Beauty, London, Allen & Unwin, 1934.

15. Collingwood (R.G.) The principles of art, Oxford Clarendon, 1638.

16. IIe congrès internationale d'Esth ique et de Science de l'Art, Alcan, 1938, 2 Vol.

17. Craven, Modern art, New York, 1940.

18. Croce; Esthétique, comme science de l'expression.

19. Delacroix H., Les sentiments esthètique , . 253—315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas, t. VI.P.U.F., 1939.

20. Psychologie de l'art.. Alcan, 1927.

21. Downey (J), Creative immagination, London, Kegan Paul, 1929.

22. Dufrenne (M). Ph nom nologie de l'exp rience esthétique, P.U.F.. 1953, 2 Vol.

23. Feldman (V), L'esthétique française contemporaine, Alcan 1936.

24. Focillon H). La vie des formes, Alcan, 1939.

25. Francastel (P), Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 3é seri , t. II, P.U.F., 1949, p. 491.

26. Flanagan (G.A.), How to understand Modern Art., 1954, New York.

27. Gautier (P). Le sens de l'art, Hachette, 1907.

28. Gensner (F). Chagall, Paris, Flammarion.

29. Guyau (M). Les problémes de l'esthétique, Contemporaine, Alcan, 1884.

30. L'art au point de vue sociologique, Paris, Alcan, 1930.

31. Grosse (E)., Les débuts de l'art., illurstr , Alcan, 1902.
Huisman (D), L'esthétique, P.U.F.

32. Kant (E)., Critique du jugement, Vrin.

33. Knox (I). The aesthetic theories of Kant, Hegel and Shopenhauer, New York, Columbia Univ., Paris 1936.

34. Lalo (Ch). L'esthétique expérimental, Contemporaine, Alean, 1908.

35. ———— , Les sentiments esthétiques, Alcan, 1910.

36. ———— , Introduction à l'esthétique, Colin, 1912.

37. ———— , L'art et la vie sociale, Doin, 1921.

38. ———— , L'art et la morale, Alcan, 1922.

39. ———— , La beauté et l'instinct sexuel, Flammarion, 1922.

40. ———— , L'expression de la vie dans l'art, Alcan, 1933.

41. ———— , Notions d'esthétique, 1952.

42. ———— , L'art et la vie (t. I, L'art prés de la vie, t. II, Les grands evasions esthétiques.
t. III, L'économie des passions), Vain. 1946-7.

43. ———— , La femme ideale, Savel, 1947.

44. ———— , Esthétique du rire, Flammarion, 1949.

45. ———— , Notions d'esthétique, P.U.F. Cinqième édition, 1960.

46. Lossier., Le rôle sociale de l'art selon, Proudhon, Paris, 1937.

47. Malraux. La Creation Artistique.

48. ———— (A). Psychologie de l'art. 3 Vol., Skire, 1948-50.

49. ———— Le Musée Imaginaire.

50. Marçais (G). *La figura n'ell* art musulman . (Rivista bimestrale di cultura... Sele Arte . Fev. 1959, No. 39, pp. 52—73, Florence, Italie.

51. Myers (B.S.). Understanding Fine Arts, New York, 1958.

52. Mathey (F). Chagall. t. V. London, Methuen & C ., 1959.

53. Munro (Th). Les art et leurs relations mutuelles, tra . de M. Dufrenn , Paris, P.U.F., 1954.

54. Médonc cellc, Introd., à l'ésthétique, P.U.F., 1953.

55. Needam H.A. . Le de.elomêent de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX Siécle, Champion, 1926.

56. Ozenfant et geanneret. la peinture moderne, Payot, 1925, (illustré. .

57. Platon, Phédre, le Banquet, la Répuglique, les Lois, Grand Hippias (.) Quvres complètes, tra . annotée par Leon Robin, Bibliothèque de la Pl iade, Pari , 1955.

58. Read H . Art and industry, London, Faber & Faber, 1944.

59. ——— Art, and society, London, Faber & Faber, 1945.

60. ——— The meaning of art, London, Faber & Faber.

61. ——— Education through art, London, Faber & Faber.

62. ——— Form and Idea, London, Faber & Faber.

63. ——— The Form of Things Unknow .

64. ——— The philosophoy of modern art.

65. ——— Art now, London, Faber, 1960.

66. ——— Ben Nicholson, London, Methuen & Co., 1662.

67. Revue d'esthétique (illustré) P.U.F., depuis 1948.

68. Ribort (T). L'immagination créatrice, Paris, Alcan, 1921.

69. Riemann (I.H.). Elément de l'esthetique musicle, Alcan, 1909.

70. Sartre (J.P.). L'imaginaire, Paris.

71. Salinger (M).Monet., New York, Collins.

72. ———— Velazque , New York, Collins.

73. Sevien. Les Rythmes comme intro . physique à l'esthétiqu , Boivin, 1930.

74. Stechow (W.) Bruegeal, New York, Collins.

75. Souriau (P). La beaute rationnelle, Paris, Alcan, 1904.

76. ———— L'esthétique de la lumi re, Hachett , 1912, (illustré .

77. ————(E). L'avenir de l'esthétique, Paris, 1929.

78. ———— L'instauration philosophique, Paris, Alcan, 1935.

79. ———— La correspondance des art, Flamasainor. 1947.

80. ———— L'art et la vie sociale dans Cahiers Internationaux de Sociologie, E . du Seuil, Vol. V, 1948.

81. Stern (A). Philosophie du rire et des pleurs, P.U.F., 1946.

82. Taine (H). Philosophie de l'art, Paris, Hachette, 1925.

83. Weelen (G). Meant, London, Methuen & Co., 1961

84. Werner (A). Utrillo, New York, Collins.

85. Wilensky. A miniature history of European art, Oxford, 1946.

86. Sam (Hunter). Modern French Painting, New York, 1956.

ثانيا ـ المراجع العربية

ذكريا ابراهيم (١) : « مشكلة الفن : » مكتبة مصر

مصطفى سويف (٢) : « الأسس النفسية للابداع الفنى » دار المعارف ١٩٥٩ فى حوالى ٣٨٢ صفحة قطع كبير.

محمود البسيونى (٣) « آراء فى الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ فى ١٤٤ صفحة قطع صغيرة .

عبد العزيز عزت (٤) : « الفن وعلم الاجتماع الجمالى » القاهرة ١٩٥٥ فى حوالى مائة صفحة . قطع كبير .

حلمى المليجى (٥) : « سيكلوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

---

١ — دراسة قيمة عن الفن،وقد اعتمدنا عليها فى ترجمة بعض المصطلحات الفنية الواردة فى الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو وباير ، وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات فى هذا العلم الجديد .

٢ — وتوجد فى آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحدثين .

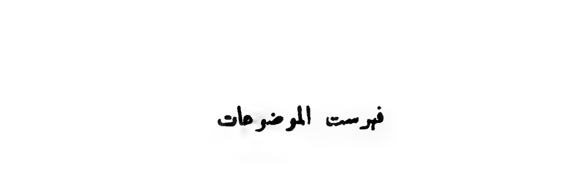
٣ — دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الابداع من الناحية السيكولوجية .

٤ — بحث موجز وقد كان من بين المراجع التى اعتمدنا عليها فى كتابة الفصل الخاص بعلم الاجتماع الجمالى .

٥ — دراسة لمجالات الابتكار فى العلم والفن وهى دراسة تجريبيـة قيمة عن الجوانب النفسية للابتكار .

* * *

وثمت ترجمات عربية صدرت أخيرا لبعض المراجع الأجنبية فى علم الجمال إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصا من ناحية ترجمة المصطلحات الفنية .



فهرست الموضوعات

الغـــلاف إهـــداء الفنـــان الـــكبير ســـيف وانـــلى

تصميم غلاف
١٤/١١/٧٢

١٢٥٠ م

١/١٠٠٤٩٦

الناشر دار المعارف بمصر - ١١١٩ كورنيش النيل

منطقة الاسكندرية ٤٢ شارع سعد زغلول - ٢ ميدان التحرير (المنشية)